This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

941
W365
H447

YC 16312

Digitized by Google

941
W365
H447

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DANIEL WEBB

EIN BEITRAG ZUR ENGLISCHEN ÄSTHETIK DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT EINEM ABDRUCK DER
REMARKS ON THE BEAUTIES OF POETRY (1762)
UND EINEM TITELKUPFER

VON

HANS HECHT

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BASEL

HAMBURG
VERLAG VON HENRI GRAND
1920

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Titelkupfer von W. Lock aus Daniel Webbs Miscellanies (1802).
Originalgrösse 24 : 18,3 cm.

Digitized by Google

UNIV. OF

DANIEL WEIDD

EIN [illegible]
[illegible] ENGLISCHEN [illegible]
ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT [illegible]
[illegible] ON THE [illegible]
UND [illegible]

HANS HECHT
[illegible] AN DER UNIVERSITÄT

HAMBURG
VERLAG VON HENRI GRANT
[illegible]

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

DANIEL WEBB

EIN BEITRAG ZUR ENGLISCHEN ÄSTHETIK DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT EINEM ABDRUCK DER
REMARKS ON THE BEAUTIES OF POETRY [1762]
UND EINEM TITELKUPFER

VON

HANS HECHT
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BASEL

HAMBURG
VERLAG VON HENRI GRAND
1920

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Copyright 1920 by Henri Grand, Hamburg.

Digitized by Google

II 177

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Daniel Webbs Persönlichkeit und Schriften	1— 52
I. Einleitung	1— 4
II. Biographisches; Beziehungen zu Mengs und Winckelmann	4— 8
III. Die Schriften	8— 14
IV. Inhaltsanalysen	14— 43
a) Inquiry into the Beauties of Painting	14— 23
b) Remarks on the Beauties of Poetry	23— 33
c) Observations on the Correspondence between Poetry and Music	33— 43
V. Quellenfragen und Gesamtwürdigung	43— 52
Textabdruck: Remarks on the Beauties of Poetry .	53—112
Bemerkung	113
Nachtrag	114
Register	115—117

606583

Digitized by Google

Digitized by Google

CALIFORNIA

Daniel Webbs Persönlichkeit und Schriften.

I.

Name und Schriften Daniel Webbs waren mir zuerst in zwei Briefstellen der Percy-Shenstone-Korrespondenz entgegengetreten. Am 11. August 1760 empfiehlt Shenstone seinem Freunde, neben verschiedenen anderen Neuerscheinungen, Webbs Treatise on Painting als beachtenswerten Lesestoff. Und am 16. Mai 1762 schreibt er über Webbs nächste Arbeit, die Remarks on the Beauties of Poetry:

> I have read Webb, who has something clever in his Essay upon Poetry; but he is too laconic and does not say enough for what his title implies. Besides, there are some of his Illustrations from Shakespeare that seem not greatly to his purpose. On the whole you must needs read it, but I think you will not esteem it equal to his treatise upon Painting. His account of the Distinction betwixt Wit, Taste, and Genius is very clear and satisfactory, and of these three accomplishments that of Taste seems to be the Author's Portion [1]).

In diesem Zusammenhang nennt Shenstone die kurz vorher veröffentlichten Elements of Criticism von Henry Home. Büchererwähnungen in der Percy-Shenstone-Korrespondenz verdienen aber als Reflex der beginnenden Romantik immer einige Beachtung. Es scheint mir übrigens aus den angeführten Stellen hervorzugehen, daß Webb persönlich nicht eigentlich zu den Intimen des Shenstone-Dodsleyschen Kreises gehört hat, wie er auch, soweit ich sehen kann, von Samuel Johnson und seinen zahlreichen

[1]) Siehe meine Ausgabe des Briefwechsels in Quellen und Forschungen CIII, S. 41 und 80 mit Anmerkungen.

Digitized by Google

Satelliten niemals genannt wird. Er war offenbar eine einsiedlerische, sich selbst genügende Persönlichkeit. Auch eine weitere Umschau in der ihm zeitgenössischen Literatur Englands war enttäuschend. Ich vermag nur auf eine einzige Stelle in Farmers Essay on the Learning of Shakespeare (1767) hinzuweisen, der ihn zitiert, ihn einen sehr feinsinnigen Schriftsteller über die Beauties of Poetry nennt und nicht ohne Berechtigung von ihm sagt, er sei in der alten Literatur anderer Länder besser bewandert als in der seines eigenen Heimatlandes [1]). Gelegentlich berufen sich Herausgeber und Kommentatoren auf sein Urteil[2]): das ist alles.

Die spätere Geschichtschreibung der Ästhetik und der literarischen Kritik ist ebenfalls ziemlich gleichgültig an Webb vorübergegangen. H. v. Stein widmet ihm in seiner Entstehung der neueren Ästhetik ein paar anerkennende Seiten, auf denen er seine Abhängigkeit von Young und Home behauptet und die Frage einer Beeinflussung durch Rousseau und Winckelmann zwar berührt, aber unentschieden läßt [3]). Er wird erwähnt in Hamelius' Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts [4]), in Ortlepps Abhandlung über Reynolds [5]), in der Elsners über Francis Jeffrey [6]). Seine Verdienste um die englische Metrik, insbesondere um eine künstlerischere Auslegung der inneren Harmonie des Versbaues, werden von T. S. Omond gebührend hervorgehoben und gewürdigt.

---

[1]) D. Nichol Smith, Eighteenth Century Essays on Shakespeare, Glasgow 1903, S. 185.

[2]) Siehe z. B. den Index zu Elwins, Whitwells und Courthopes Pope-Ausgabe, wo übrigens zwei verschiedene Webbs durcheinander geraten sind.

[3]) Siehe S. 213—216.

[4]) S. 158 und 178.

[5]) Straßburg 1907, S. 81 u. 82.

[6]) Berl. Dissert. 1908, S. 29.

Digitized by Google

Seine Behauptung: Webb's ideas seemed upsetting to his contemporaries, and are often animadverted on by later critics, will ich hier anführen, ohne sie bestätigen oder belegen zu können [1]). Die Lessingforschung konnte an seiner Inquiry into the Beauties of Painting nicht vorübergehen. Danzel-Guhrauer [2]), E. Schmidt [3]) und Dilthey [4]) nennen ihn, Blümner in seiner Laokoon-Ausgabe behandelt ihn ausführlicher, aber in unbefriedigender Weise [5]). Dagegen ist ein kleiner Aufsatz des Amerikaners W. G. Howard über das Thema: Reiz ist Schönheit in Bewegung sehr aufschlußreich und für Webb auch deswegen wichtig, weil er seinen Beziehungen zu Joseph Spence nachgeht und Überzeugendes darüber zu sagen weiß [6]). Aber mit Ausnahme von Omond und Howard leiden sämtliche genannten Verfasser an einem Grundübel: daß sie die Schriften Webbs entweder gar nicht, oder nur teilweise, oder nicht im Original kennen. Hieraus erwächst ihnen kein schwerer Vorwurf, denn seine Bücher sind, ebenso wie die Übersetzungen, recht selten geworden. Über der posthumen Gesamtausgabe waltete sogar ein eigentümlicher Unstern, worüber später zu sprechen sein wird.

Im Hinblick auf das eben Gesagte drängt sich vielleicht die Frage auf: Handelt es sich hier nicht um eine

[1]) English Metrists in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Oxford 1907, S. 29—32.

[2]) Lessing[2] II, 14.

[3]) Lessing[3], 1919, I S. 544.

[4]) Erlebnis und Dichtung[4], 1913, S. 45.

[5]) Berlin 1880, S. 29—32, 640 u. 41; Vorwort S. XXI.

[6]) Publications of the Modern Language Association of America, N. S. XVII (1909) S. 286—293. — Die Frage, ob Lessing Webb gekannt hat, möchte ich dahin beantworten: vor der Veröffentlichung des Laokoon (1766) nicht. Später hat er die Inquiry in der Übersetzung Vögelins gelesen. Vgl. den 11. Antiquarischen Brief letzten Satz und den 12. Anfang. Eine Beeinflussung Webbs durch Lessing hat nicht stattgefunden.

Digitized by Google

so ephemere Erscheinung, daß in der geringen Beachtung, die sie gefunden hat, schon ein Urteil über sie gefällt wurde? Die Frage ist zu verneinen, wenn auch nicht bestritten werden kann, daß größere Namen den Webbs überschattet, systematischere Werke seine mehr essayistischen Betrachtungen in den Hintergrund gedrängt haben. Dessenungeachtet steht fest, daß jedenfalls die Inquiry into the Beauties of Painting seinerzeit in England ein viel gelesenes, auf dem Kontinent ein berühmtes Buch war, in dessen Licht auch Webbs übrige Arbeiten und nicht zum wenigsten seine Persönlichkeit selbst unser nachprüfendes Interesse verdienen und belohnen. Gerade im 18. Jahrhundert läßt es sich durch zahlreiche Beispiele erhärten, wie nicht nur die anerkannten Führer der Literatur, sondern auch Geringere, Fernerstehende, Dilettanten Vergehendes und Werdendes im literarischen Leben ihrer Zeit geistvoll, klar und mit den Vorzügen einer hochentwickelten literarischen Tradition versehen zum Ausdruck bringen; wie vor allen Dingen das entstehende Neue zunächst geringere Schriftsteller bewegt und beschäftigt, ehe es von begnadeten Größen zum endgültigen Kunstwerk ausgestaltet wird[1]). Der literarhistorischen Forschung harren hier noch viele in sich selbst und für das Ganze bedeutungsvolle Aufgaben.

II.

Wer war Daniel Webb? Archivarische Forschung in England dürfte wohl das eine oder das andere über ihn zutage fördern. Möglicherweise nichts von Belang. Wie die Dinge liegen, müssen wir uns an zwei Quellen halten.

[1]) . . . it should not be forgotten that the writings of more or less insignificant authors show the course of a literary movement better than the productions of great men. W. L. Phelps, The Beginnings of the English Romantic Movement S. 62.

Digitized by Google

Die eine ist das Dictionary of National Biography[1]), dem ich die folgenden Angaben entnehme: Webb wurde im Jahre 1718 oder 1719 in Maidstown, Limerick, geboren als ältester Sohn des David Webb von Maidstown Castle und seiner Gemahlin Dorothea Leake von Castle Leake, Tipperary, und am 13. Juni 1735 in Oxford, New College, immatrikuliert. Im späteren Leben wohnte er meist in Bath, war zweimal verheiratet und starb, ohne Nachkommenschaft zu hinterlassen, am 2. August 1798. Soweit das D.N.B., das an diese knappen Notizen die Aufzählung seiner Schriften anschließt. Der Bericht bleibt so gut wie farblos: Webb war Ire von seiten beider Eltern, stammte offenbar aus begüterter Familie, hat sich in Oxford, nach Ausweis seiner Veröffentlichungen, gute philologische Kenntnisse erworben und in dem in allen Farben geistiger Anregung schillernden Bath vermutlich das behagliche Dasein eines wohlhabenden, feinsinnigen, schriftstellernden Dilettanten geführt[2]). Über seinen Freundeskreis, seinen Umgang ist wenig Bestimmtes auszusagen. Widmungen formaler Art wie die an den Herzog von Grafton oder an die Gräfin von Ilchester lassen keine Schlüsse zu; eher schon die seines Erstlingswerkes an Joseph Spence, den Verfasser des Crito, des Essays über Popes Odyssee-Übersetzung und der Polymetis, der ihn als Schriftsteller billige und als Freund anerkenne. Spence starb 1768, ist also noch als ein Gönner seiner Jugend zu betrachten[3]). Ein paar dürftige Verse in Webbs Literary Amusements (s. u.) sind an William Melmoth den Jüngeren (1710—1799) gerichtet, der gleich ihm in Bath lebte und als vortreff-

[1]) Bd. LX S. 69. Verfasser: E. Irving Carlyle.

[2]) Barbeau, Une ville d'eaux Anglaise au XVIIIe. Siècle, Paris 1904, erwähnt seinen Namen nicht.

[3]) Die Spence-Biographie von S. W. Singer in den Anecdotes gibt keinen Aufschluß.

Digitized by Google

licher Übersetzer lateinischer Klassiker (Plinius, Cicero) und als Verfasser ästhetisierender Briefe unter dem Pseudonym Sir Thomas Fitzosborne bekannt geworden ist[1]). Shenstone schreibt einmal an Sherrington Davenport, daß er ihn um seinen Aufenthalt in Bath beneide. Residiere nicht Freund Graves in nächster Nähe, „and have you not Mr. Webb, and now Mr. Melmoth, to make Bath enviable for the residence of literature"[2])? Neben Spence und Melmoth erscheint in Shenstones und in Dodsleys Briefwechsel mit ihnen freundschaftlich und durch literarische Interessen eng verbunden Robert Lowth (1710—1787), dessen Buch De sacra poesi Hebraeorum (1753) eine bedeutende Leistung war, die ihm begründete literarische Berühmtheit verschafft hatte. Webb kannte das Werk und nimmt mehrfach durch Zitate darauf Bezug. Schließlich kann noch erwähnt werden, daß der zu seiner Zeit hoch geschätzte Historiker und Sprachforscher Thomas Winstanley (1749—1823) eine Gesamtausgabe der Schriften Webbs nach dessen Tode veranstaltet hat: offenbar auch ein Freundschaftsdienst[3]). Durch Spence, Melmoth und Lowth stand Webb mit dem Verleger Dodsley, indirekt wohl auch mit Shenstone in Beziehungen, doch kommen wir aus Mangel an Zeugnissen über Vermutungen nicht hinaus; kein Brief, keine Äußerung, keine charakteristische Anekdote läßt Webb während der langen Jahrzehnte, die er in Bath zugebracht hat, aus der sich dort drängenden Fülle der Gestalten deutlicher hervortreten.

Da wirkt es denn wie eine Überraschung, wenn wir, die Linie seines Lebens nach rückwärts verfolgend, Daniel Webb etwa im Jahre 1759 plötzlich in Rom und in ver-

[1]) Siehe D.N.B. s. n.
[2]) Vom 4. Jan. 1763. Works 1769, III S. 393.
[3]) Siehe D.N.B. s. n.

Digitized by Google

trautestem Umgang mit keinen Geringeren als Anton Raphael Mengs und J. J. Winckelmann wiederfinden. Joh. Rud. Füßlis Allgemeines Künstlerlexikon [1]), Artikel Mengs, berichtet nämlich folgendes:

> Ungefehr in denselben Tagen — es war vom Jahre 1758 die Rede — kam ein junger Engländer, Daniel Webb, nach Rom, der mit dem klassischen Alterthum bekannt genug, und voll Wärme für die bildenden Künste war. Mengs fand an dem Jüngling großes Wohlgefallen, und theilte ihm nicht bloss alle seine Gedanken über die Kunst mit, „die ihm" (s. Fiorillo I. 230. ex ore Joh. Casanovae), „oft während seiner Arbeit, mit wahrhaft göttlichem Enthusiasmus von den Lippen flossen", sondern gab ihm auch, was er zu Papier gebracht hatte, (Abhandlung von der Schönheit, und Betrachtung über die drey großen Meister der Kunst). Webb benutzte dies Alles, stutzte es durch einige Stellen aus den Alten auf, und schickte es, nicht nur ohne seiner Quelle im Mindesten zu gedenken, sondern mit der ausdrücklichen Behauptung, daß seine Grundsätze bisher ganz neu und unerhört seyen, unter dem Titel in die Welt: Enquiry into the beauties of Painting, and into the merit of the most celebrated painters ancient and modern, 8°. 760. (deutsch, Zürich 766 und 771). Das Besste dabey war, daß dieser Raub, mit aller seiner Schändlichkeit, ein gutes Buch lieferte, und, den Engländern besonders, wirklich ganz neue Ideen über die Kunst aufschloß; und hinwieder das Schönste, daß, mittlerweile seine [scl. Mengs'] Freunde Azara, Maron und Winkelmann sich mächtig über den Vorfall ereiferten, der weisere Künstler hingegen (wie es sich ihm geziemte) darüber — lachte!

Die Frage des Quellenverhältnisses der Inquiry zu Mengs' Gedanken über die Schönheit wird später noch zu erörtern und richtigzustellen sein. Das Tatsächliche der hier mitgeteilten Angaben läßt sich nicht im geringsten bezweifeln. Das Allgemeine Künstlerlexikon erhielt gerade seine Berichte über Mengs, Winckelmann und ihren Kreis

[1]) Folioausgabe, Zürich 1806, II. Teil 1. Abschnitt. Aus dieser Quelle schöpfen alle späteren Werke ähnlicher Art.

Digitized by Google

aus allererster Hand. Ergänzend sei noch eine Stelle aus einem Briefe Winckelmanns an Usteri in Zürich vom 27. November 1762 mitgeteilt. Er schreibt:

> Unterdessen freue ich mich, daß ich in Absicht des Engl. Buchs ein besser Gedächtniss, als Sie, habe. Ich habe Ihnen von diesem Buche geschrieben, daß das beste aus einem geschriebenen Aufsatze von der Malerey genommen ist, welchen Mengs dem Verfasser, welchen ich sehr wohl gekant habe, mittheilete: dennoch sagt dieser Geck, es finde sich kein Maler welcher gewisse von ihm erborgete Betrachtungen zu machen im Stande sey. Sie haben mir auf diese Nachricht geantwortet. Ist dieses Werk eben dieses Webb's, aber verschieden von jenen [1]), dessen eigentlichen Titel ich nicht weiß, so habe ich Schuld. Unterdessen hat Webb die Gemählde mehr als sonst jemand welcher kein Künstler ist, studiret. Ich glaube aber Ihnen den Mangel des Gedächtnisses ohne Grund vorgeworfen zu haben [2]).

Wir entnehmen aus diesen Stellen, neben dem biographisch Belangreichen, zunächst nur die Aussagen, daß Webb mit guten Kenntnissen des klassischen Altertums in Italien eingetroffen und auch an die Meister der Renaissance mit offenem Sinn, warmem Gefühl und anerkanntem Verständnis herangetreten war.

III.

Nach seiner Rückkehr nach England hat Webb folgende Schriften veröffentlicht:

1.[3]) * An Inquiry into the Beauties of Painting; and into the Merits of the most Celebrated Painters, Ancient

[1]) jenem steht wohl in der Handschrift.

[2]) Winckelmanns Briefe an seine Züricher Freunde, neu herausgegeben von Hugo Blümner, Freiburg und Tübingen 1882, S. 74 u. 75. Siehe auch Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen[2] II S. 28.

[3]) Mit * bezeichne ich die Drucke, die mir im Original vorgelegen haben.

Digitized by Google

and Modern. By Daniel Webb, Esq. [Motto aus Philostratus, Εἰκόνες], London, Printed for R. and J. Dodsley, in Pall-mall. MDCCLX. XVI und 200 SS., veröffentlicht am 18. Februar 1760; Preis 3 sh.[1]). Neuauflagen: 1761, 1769, 1777. Abgekürzt: IBP.

Übersetzung ins Französische: *Recherches sur Les Beautés de La Peinture, et Sur le mérite des plus celèbres Peintres anciens & modernes; Par M. Daniel Webb: Ouvrage Traduit de l'Anglois, Par M. B*** [Bergier] [Motto wie im Original]. A Paris, Chez Briasson [etc.] MDCCLXV. Avec Approbation & Privilège du Roi. XXIV und 223 SS.[2]).

Übersetzung ins Deutsche: *Untersuchung des Schönen in der Malerey, und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Mahlern. Durch Daniel Webb, Rittern. [Vignette.] Aus dem Englischen ins Deutsche übersezt. Zürich, bey Orell, Geßner und Comp. 1766. Widmung an Christian Ludewig von Hagedorn[3]). Als

[1]) Vgl. R. Straus, Robert Dodsley, London und New York 1910, S. 370. Das wertvolle Buch enthält eine vorzügliche Bibliographie Dodsleys und ein Verzeichnis sämtlicher von ihm bis zu seinem Tode (1764) verlegter Werke, einen chronologischen Verlagskatalog von größtem literarhistorischem Interesse.

[2]) Die Übersetzung lag handschriftlich bereits 1762/63 Diderot vor, der Auszüge daraus mit eigenen Zusätzen, die er als solche nicht kennzeichnete, an M. Grimm schickte: Extrait d'un Ouvrage Anglais sur la Peinture. Oeuvres Complètes, edd. Assézat et Tourneux, Paris 1875—1879, XIII S. 33—39. Der Umfang der Zusätze Diderots wird hier etwas überschätzt. Im Salon von 1767 wendet sich Diderot gegen Webbs Behauptung, das Pathetische und Erhabene könne durch Bilder aus dem Leben der Heiligen weniger glücklich zur Darstellung gebracht werden, als durch die Bearbeitung antik-heidnischer Stoffe (S. 73 ff.). Oeuvres Compl. XI S. 344. — W. Leo hat in seiner vortrefflichen Abhandlung über Diderot als Kunstphilosoph, Erlanger Diss. 1918, die Beziehungen zu Webb nicht berührt.

[3]) Bruder des Dichters und Verfasser eines zweibändigen Werkes: Betrachtungen über die Malerey, Leipzig 1762.

Digitized by Google

Übersetzer zeichnet Hanns Conrad Vögelin. Der Übersetzung ist eine 80 Seiten starke, in leidenschaftlich-begeistertem Ton gehaltene Abhandlung über römische Kunstwerke in der Form eines Sendschreibens An den Übersetzer von Herrn Webbs Versuch, über die Malerey, unterschrieben H. H. F.[1]), vorausgestellt. — Später wurde die Vögelinsche Übersetzung Webbs mit Raphael Mengs' Gedanken über die Schönheit in einem Band abgedruckt, so Zürich 1771 und 1788[2]).

Übersetzung ins Italienische: *Ricerche Sopra le Bellezze della Pittura e sul Merito De' più celebri Pittori Antichi e Moderni Del Signor Daniel Webb, Opera tradotta in Italiano Da una Dama Veneta. Venezia. Presso Antonio Zatta e Figli. MDCCXCI. XX und 220 SS. Die Widmung — A Sua Eccellenza la Signora Elisabetta Foscarini — ist unterzeichnet M. L. Q. [= Maria Quariu Stampalia, nach dem D.N.B.]. Die Übersetzung geht auf den französischen Text Bergiers zurück.

2. *Remarks on the Beauties of Poetry. By Daniel Webb, Esq. [Motto:] Then Criticism the Muse's Handmaid prov'd, To dress her Charms, and make her more belov'd. Essay on Criticism. [Z. 102 u. 103.] London, Printed for R. and J. Dodsley, in Pall-mall. MDCCLXII. 123 SS. — Veröffentlicht am 6. März 1762, Preis: 2 sh.[3]) Neudruck: Dublin 1764. Im folgenden kurz: R.P.

Übersetzung ins Deutsche: siehe das nächste Werk.

---

[1]) = Hans Heinrich Füßli, Sohn des Begründers und Fortsetzer des Künstlerlexikons, ein Schüler und Verehrer Winckelmanns. Über ihn vgl. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1900. Siehe auch Herder, Sämtliche Werke, ed. Suphan, Bd. XXVIII S. 277—280. Herder sieht in H. H. Füßli irrtümlicherweise den Maler.

[2]) Vgl. W. Lüdecke, Einzelausgaben und Entstehung von A. R. Mengs' Erstlingswerk. Zs. für Bücherfreunde N. F. V, 1914, S. 328—332.

[3]) Straus, a. a. O. S. 376.

Digitized by Google

3. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music. By the Author of An Enquiry into the Beauties of Painting. [Motto:] Concordant carmina nervis. Ovid Metam. Carmina suavitas, numerique, non solum ad aurium delectationem compositi, sed ad res ipsas exprimendas, omnemque animi motum concitandam efficaces. Lowth de Sacr. Poet. [sic!] Hebraeorum. London, Printed for J. Dodsley, in Pall-mall. MDCCLXIX. VII und 155 SS. Preis 3 sh. Im folgenden kurz: OPM.

Übersetzung ins Deutsche: *Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, nebst einem Auszuge aus eben dieses Verfassers Anmerkungen über die Schönheiten der Poesie. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg. Leipzig, bey Engelhart Benjamin Schwickert, 1771. IV und 169 SS. [1])

4. *Literary Amusements, in Verse and Prose. By Mr. Webb. [Motto:] Nescio quid meditans nugarum, et totus in illis. Hor. Sat. 9. London, Printed for J. Dodsley, Pall-mall. MDCCLXXXVII. Widmung: To his ever Honoured the Countess of Ilchester, from the Author. 76 SS.

Inhalt des Bandes: Imitation of the Forth Satire of Boileau. Freie Übertragung mit Anwendung auf englische Zustände und Persönlichkeiten. — Further Thoughts on Manners and Language. Unter Bezugnahme auf RP: eine überaus fein stilisierte, geistreiche Abhandlung. — Essay

[1]) Siehe Goedekes Grundriß zur Gesch. d. d. Dichtung[2] IV S. 672. — Herder rezensiert Eschenburgs Übertragung in Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek 1772, XVII, 1, S. 205—212. Siehe Sämtliche Werke (ed. Suphan) V S. 309—311. Es wird getadelt, daß Eschenburg die Beispiele aus Milton der Zachariäschen Hexameter-Übersetzung entnommen habe, gelobt dagegen die Wiedergabe der Shakespeare-Zitate und der Einfall Eschenburgs, einige andere Zitate bei Webb durch solche aus Klopstock zu ersetzen. Herder hat Webb genau gekannt, hochgeschätzt und häufig zitiert.

Digitized by Google

on Party-Writing. Scharfe Satire gegen die frivole Verlogenheit parteipolitischer Journalistik. — Hymn to Health. Mit einer Übersetzung des griechischen Textes. Im Anschluß an und polemisierend gegen Johnson's Rambler Nr. 48 (vom 1. Sept. 1750). — To Mira, on her Wedding-Day. — Miss A. to Miss D. Verssatire gegen weibliche Affektiertheit. — On a Red-Breast. Gelegenheitsverse. — Strictures on Florus. Ablehnende Kritik des P. Annius Florus Bellorum Romanorum libri duo. —

5. Some Reasons for thinking that the Greek Language was borrowed from the Chinese: in Notes on the Grammatica Sinica of Mons. Fourmont, London 1787[1]). — Lassen wir die in dem Aufsatz verfochtene Theorie beiseite, so enthält er noch genug Interessantes, vor allem nimmt er einzelne Betrachtungen über Ursprachen und ursprüngliches grammatisches Denken, die schon in OPM eine gewisse Rolle spielten, wieder auf. An mehreren Stellen zeigt sich Webb seinem Freunde Winstanley für erhaltene Belehrung erkenntlich und bezeichnet am Schluß der Abhandlung ihn als den Mann, der befähigt sei, dank seiner ungewöhnlichen sprachlichen Kenntnisse, das Mysterium der menschlichen Ursprache aufzuklären. Leider sei er zu bescheiden dazu.

6. Fingal Reclaimed. Auf dem Titelblatt die Bemerkung: First Printed in the Year MDCCLXIII. — In Webb regt sich beleidigtes National- und Stammesgefühl, weil Macpherson die Ossianischen Gesänge für Schottland in Anspruch genommen hatte. Ihm gegenüber versucht er, gestützt auf Personen- und Ortsnamen, den Nachweis zu führen, daß Fingal und sein Geschlecht nach Irland

[1]) Verleger mir nicht bekannt. In den Miscellanies (s. u.) findet sich auf dem Titelblatt noch der Zusatz: Corrected and enlarged from the Author's Manuscript. — Étienne Fourmonts (1683—1745) Grammatica Sinica war 1742 erschienen.

Digitized by Google

gehöre. An der Originalität der Gesänge zweifelt er nicht ernstlich, empfindet aber die Anklänge des alten Barden an Homer in der Wiedergabe durch Pope als störend und verdächtig und macht den Übersetzer dafür verantwortlich. Er verlangt, daß Macpherson seine Originale in einer öffentlichen Bibliothek der Allgemeinheit zugänglich machen solle. Der Aufsatz ist unbedeutend, und, in der überlieferten Form, unvollständig [2]).

7. Selections from „Les Recherches Philosophiques sur les Americains" of Mr. Pauw, Bath 1789. Neue Ausgaben, with additions, London 1795 und Rochdale 1806 [3]).

Eine Gesamtausgabe seiner Schriften unter Ausschluß der als Nr. 7 erwähnten Auswahl aus Pauw hat Webb noch selbst vorbereitet. Sie erschien aber erst nach seinem Tode und wurde, wie bereits erwähnt, von Thomas Winstanley besorgt, ein stattlicher Quartband von 327 Seiten:

*Miscellanies, by the late Daniel Webb, Esq. [Vignette]. London: Printed by and for J. Nichols and Son, Red Lion Passage, Fleetstreet etc. 1802.

Vor dem Titelblatt steht ein die ganze Seite füllender allegorischer Kupferstich von Wm. Lock (1732—1810), dem das Werk mit folgenden Worten gewidmet ist: To The Ingenious Designer of the Frontispiece Are these Tracts Dedicated. To whom more properly than to one From whose Hand Drawings come out Pictures, And Single Figures tell the Story of a Drama? D. W. Der inhaltlich nicht klare Stich — eine nackte, allegorische Gestalt, die an drei anderen verhüllten Figuren (Malerei, Dichtung,

[2]) Siehe J. S. Smart, James Macpherson, London 1905, Chap. VI.

[3]) Vgl. Biographie Universelle s. n. Pauw (Corneille de), 1739—1799. Pauw war der Oheim des aus der französischen Revolution bekannten „Anacharsis Cloots". Seine Recherches, zuerst 1768/69 in Berlin veröffentlicht, waren ein viel gelesenes Werk. — Die obenstehenden Erscheinungsorte und -jahre der englischen Übersetzung entziehen sich einstweilen der Kontrolle.

Digitized by Google

Musik?) vorüberflieht; letztere scheinen darüber nachzusinnen, auf welche Weise diese Schönheit in Bewegung am besten dargestellt werden könne — verdient das von Webb dem seinerzeit angesehenen Liebhaber und Sammler römischer Altertümer gezollte Lob durchaus nicht [1]). — Der Band selbst enthält die Nummern 1—6 in der Reihenfolge unserer vorstehenden Aufzählung, ohne textliche Veränderungen gegenüber den Originalausgaben. Nur die Druckfehler und einige typographische Mängel sind ausgemerzt. Es können also die Miscellanies jederzeit die Originale ersetzen, nur scheinen mir diese weniger selten zu sein wie jene, denn nahezu alle Exemplare des Bandes, durch den Webbs Andenken über die Schwelle des 19. Jahrhunderts getragen werden sollte, sind bei einem verheerenden Großfeuer in der Nicholsschen Druckerei am 8. Februar 1808 zugrunde gegangen [2]). —

Für unsere weiteren Bemerkungen bleiben die Schriften 4—7 unberücksichtigt. Wir wenden uns der Analyse der drei kunsttheoretischen Abhandlungen zu.

IV.

Inquiry into the Beauties of Painting.

Widmung: To the Reverend Mr. Spence [3]). Vorwort: Der Verfasser beabsichtigt, eine Art Wegleitung

[1]) Über Lock vgl. Dictionary of Nat. Biography s. n. — In Locks gastlichem Hause, Norbury Park, begegnete man erlesener Gesellschaft. Henry Fuseli traf dort bald nach seiner Niederlassung in England mit Sir Joshua Reynolds und Dr. John Moore, dem Verfasser des Romans Zeluco und Gönner Burns', zusammen. Auch Fuseli schätzte die künstlerischen Fähigkeiten Locks sehr hoch ein. Siehe John Knowles, The Life and Writings of Henry Fuseli, London 1831, I, 60, 237, 238 u. ö. — s. Titelkupfer.

[2]) Siehe Nichols, Literary Anecdotes of the 18th Century II S. 335 u. 336 und VI S. 629.

[3]) Teilweise abgedruckt von Howard in dem oben S. 3 erwähnten

Digitized by Google

für junge Weltreisende zu schaffen, die mit großem Eifer, aber mangelhafter Vorbereitung ans Werk gehen. Vor vier Fehlern haben sie sich zu hüten: 1. vor der übertriebenen Hast, mit der sie durch Galerien und Kirchen jagen: nimium vident, nec tamen totum; 2. vor der Voreingenommenheit zugunsten einzelner, allgemein gepriesener Meister; 3. vor dem Ehrgeiz, die verschiedenen Maler durch ihren Stil bestimmen zu können, eine müßige Fertigkeit, die mehr dem Bilderhändler als dem Mann von Geschmack ansteht; 4. vor der Sucht, die Eindringlichkeit ihres Urteils dadurch hervortreten zu lassen, daß sie sich dazu berufen fühlen, unerhebliche Zeichenfehler aufzudecken. Es liegt mehr wahrer Geschmack in der Enthüllung einer verborgenen Schönheit als in der Beobachtung von hundert augenfälligen Mängeln.

Die Durchführung der Untersuchung geschieht in der Form von sieben Dialogen. Die Dialogform wird rein äußerlich gehandhabt; die Unterredenden heißen A und B. A ist durchweg der Gebende, Belehrende; B der Empfangende, Zusammenfassende, der durch gelegentliche Einwürfe erneute Belehrung hervorruft. Das Rahmenwerk als solches spielt kompositorisch weiter keine Rolle.

Dialog I: Vom Gesamtplan des Werkes. Webb bestimmt seinen Plan näher dahin, daß er die Schriften des klassischen Altertums auf ihre Aussagen über die Malerei prüfen und die in ihnen niedergelegten Grundsätze mit den Schöpfungen der modernen Maler vergleichen will. Aus diesem Verfahren verspricht er sich Bereicherung unserer Auffassungen und Gewinn für unsere kunstwissenschaftlichen Kenntnisse. Als moderne Maler gelten in IBP

Aufsatze. Spences Crito, or a Dialogue on Beauty, auf den in der Widmung Bezug genommen wird, erschien unter dem Pseudonym Sir Harry Beaumont bei Dodsley, London 1752; eine zweite Auflage folgte in demselben Jahre.

Digitized by Google

durchweg die großen Meister der italienischen Renaissance. Raphael, Michelangelo, Tizian, Correggio stehen im Mittelpunkte der Betrachtungen. Ihre Werke werden nach den Maßstäben der Kritik der Alten beurteilt, die Begriffe antik und modern also gegeneinander ausgespielt und, um dies gleich vorwegzunehmen: dem Altertum wird der Siegeslorbeer um die Stirne gewunden. Wir können — diese allgemeine Bemerkung schickt Webb noch voraus — die nachahmenden Künste unter zwei Gesichtspunkten betrachten: 1. insofern sie solche Gegenstände nachahmen, die tatsächlich vor unseren Augen stehen; 2. insofern sie Phantasiegebilde wiedergeben. Im ersten Falle handelt es sich um den mechanischen oder exekutiven Teil der Künste, im zweiten um den idealen oder schöpferischen (inventive). Schöpferisch, aus der Idee beispielloser Schönheit geboren war der Jupiter des Phidias. Mechanische, knechtische (servile) Naturnachahmer sind die Niederländer. Die höchste Vollkommenheit in der Kunst besteht in der Vereinigung des Mechanischen und des Idealen. Unter den Modernen ist diese Vereinigung wohl Raphael am besten geglückt. Am nächsten kommt ihm vielleicht Correggio, für dessen Kunst Webb schon an dieser Stelle Worte der Bewunderung und der Liebe findet, die in immer neuen Beziehungen in allen Abschnitten des Buches wiederkehren (S. 2 u. 3)[1]).

Dialog II: Von unserer Fähigkeit, über die Malerei zu urteilen. Geschmack und Wissen haben eine gemeinsame Quelle: das Gefühl. Nur sind sie graduell verschieden. Geschmack ahnt die Vortrefflichkeiten eines Kunstwerkes. Wissen kennt sie und zugleich die Mittel, welche solche Wirkungen hervorgebracht haben. Es ist

[1]) Zitate nach den Miscellanies, die als Ausgabe letzter Hand angesehen werden können; bei RP beziehen sich die Zahlen auf den hier vorliegenden Neudruck des Textes.

Digitized by Google

also falsch, wenn man behauptet, nur der Künstler könne ein Werk der bildenden Kunst richtig beurteilen. Für das Mechanische trifft es zu, keineswegs aber für die Wirkungen, die von dem Kunstwerke ausgehen und die sowohl für die Beurteilung der Kunst wie des Künstlers das Ausschlaggebende sind. Der Geschmack in der Malerei, in der Musik und in der Poesie, welche eine Vereinigung der beiden anderen Künste darstellt, reift heran, er verfeinert sich spontan, bis er endlich bei der Würdigung des Vollendeten anlangt, und es ist, trotz aller Verschiedenheiten des Geschmacks, erstaunlich, auf wie breiter Fläche Übereinstimmung in den Urteilen zu bemerken ist [1]). Der schaffende Künstler ist fast immer dem Zwange einer bestimmten Schule oder Manier unterworfen und erhebt sich selten, „wie der gentleman und der Gelehrte", zur unvoreingenommenen und freimütigen Betrachtung der wahren Schönheit. Er bleibt an das Handwerksmäßige gebunden, Eigenliebe und Eitelkeit führen ihn zur Bewunderung derjenigen Pinselstriche, welche den seinigen am nächsten kommen. „Ich habe in Rom einen Maler gekannt, der nebenbei auch ein ganz vernünftiger Mann war, aber weit mehr über Jacinto Brandi als über Correggio oder Raphael zu sprechen pflegte" (S. 10).

Dialog III: Vom Alter und von der Nützlichkeit der Malerei. Zeugnisse für das ehrwürdige Alter der Malerei werden beigebracht und erörtert. Zur Zeit des Trojanischen Krieges muß sie schon in Blüte gestanden haben. Die Ägypter und die amerikanischen Urvölker, bei denen sie die Schriftzeichen vertrat, kennen sie. Wenn die Griechen sich selbst die Erfindung der Malerei zuschrieben, so erklärt sich das aus der Eitelkeit dieses

[1]) Vgl. hierzu Gerard, On Taste Pt. II Sect. V: Of Refinement of Taste.

Digitized by Google

Volkes, das den Gedanken nicht ertragen konnte, daß ihm ein anderes in irgendwelcher Form den Rang abgelaufen haben sollte [1]). Hieran schließen sich Erörterungen über den humanitär bildenden Einfluß, über den soziologischen Wert der Malerei an, wofür ebenfalls zahlreiche Zeugnisse aus der antiken Literatur beigebracht werden. Eine kurze Abschweifung führt aus, daß der geringe Bestand an historischen Gemälden bei den Engländern auf ihre Vorliebe für die Porträtkunst zurückzuführen sei.

Soweit beschäftigt sich Webb mit den allgemeinen Voraussetzungen seines Themas, um nunmehr, seiner Disposition entsprechend, die Schönheiten der Malerei in ihren verschiedenen Einzelfunktionen zu beobachten, beginnend mit der Zeichnung und ansteigend bis zur Komposition des figurenreichen Gemäldes. An die philosophische Begründung reihen sich die fachkritischen Bemerkungen an.

Dialog IV: Von der Kontur. Die steife Unbeweglichkeit der archaischen Kunst löst sich in gefällige Bewegung auf. Zugleich strebt die Kunst nach Idealisierung, indem sie, über die Nachahmung fortschreitend, von verschiedenen Gegenständen das Vollkommene auswählt und zur vollendeten, idealen Schönheit vereinigt. Die Natur wird durch die Kunst übertroffen. Mit der Auswahl verbindet sich das räumlich Große und das Ungewöhnliche der Kolossalfiguren, die hinreißen, indem sie die Seele des Beschauers über die Grenzen des Menschlichen emporheben. „Die schönsten und zu gleicher Zeit erfreulichsten Empfindungen, die wir kennen, sind diejenigen, welche — wenn mir der Ausdruck erlaubt ist — uns aus uns selbst heraustragen und uns jenem göttlichen Urbild am nächsten bringen, von dem wir unseren Ursprung haben“ (S. 23).

[1]) Ähnliches findet sich bei Webb auch an anderer Stelle (z. B. Misc. S. 273); sein Interesse für Völker- und Sprachvergleichung bewahrte ihn vor einseitiger Überschätzung des Griechentums.

Digitized by Google

Es ist auch möglich, das Erhabene mit dem räumlich Kleinsten in Verbindung zu bringen; Beispiel: der Herkules Lysipp, der die Phantasie nicht weniger ausfüllt wie der Herkules Farnese. — Ein weiteres Merkmal der antiken, insbesondere der hellenischen Behandlung der Kontur ist die ungekünstelte Anmut ihrer Gestaltungen. Zur Definition des Begriffes Anmut (Reiz, grace, χάρις) wird ausgeführt: Es gibt keine Anmut ohne Bewegung [1]); ihren Höhepunkt erreicht sie dann, wenn die Bewegung sich darstellt als der charakteristische Ausdruck einer Individualität, „wenn sie eine liebenswürdige Regung des Gemütes bezeichnend zum Ausdruck bringt" (marks some amiable emotion in the mind, S. 28 u. 29). Es schließt sich ein Vergleich mit den Modernen an, als deren Vertreter in diesem Falle Raphael betrachtet wird. Der Stil seiner Zeichnungen erreicht nicht die Vollendung der Griechen, im großen neigt er zum Übertriebenen, im kleinen zum Kleinlichen, charakteristische Männergestalten (Philosophen, Apostel) gelingen ihm gut, Frauen weniger, unter diesen am besten die Madonnen, die er nach der Natur zeichnen konnte, während er bei idealen Wesen, z. B. bei Engeln, von der Unvollkommenheit seiner Ideen im Stiche gelassen wurde. Der Dialog schließt mit einer Lobpreisung der Anmut des Correggio, des Meisters der geschwungenen Linie (the serpentine), und einem Quintilian entnommenen Satze über Regeln und Schönheit: „while they (i. e. the servile and unideal painters) think it sufficient to be free from faults, they fall into that capital fault, the want of beauties" (S. 34).

Dialog V: Von der Farbe. Farbe ist der größte Schmuck, sie haucht den äußeren Umrissen persönliches

[1]) there is no grace, without motion. Spences Crito S. 35 (der Erstausgabe). Die ganze Stelle von S. 28 an ist zum Vergleich heranzuziehen. Howard a. a. O.

Digitized by Google

Leben ein, sie ist die Seele der Schönheit. Sie wird von den Dichtern des Altertums und der Neuzeit gleichermaßen gepriesen, und in der Ergründung ihrer Geheimnisse erkennen die Maler aller Zeiten ihre wichtigste Aufgabe. So Parrhasius, Zeuxis und Apelles bei den Griechen, Raphael, Correggio und besonders Tizian bei den Modernen, den Webb als Farbenkünstler über Raphael stellt: er komme von allen Modernen der Natur und somit auch der Vollendung am nächsten (S. 46). Eine Schlußfrage betrifft die Farbenharmonie: die Kunstübung der Alten entspringt aus ihrer Beobachtung des Nackten, die der Modernen aus ihrer Gepflogenheit, die Körper bekleidet abzubilden, und infolgedessen der Notwendigkeit, den Farbenreflexen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Farbenwirkung durch Zusammenstellung bunter Gegenstände erstreben und erzielen auch Völker, die von der Kultur des Abendlandes weit entfernt wohnen, z. B. die Mexikaner; der Samen der Erfindung (ingenuity) wird auf jeden Boden ausgestreut, und seine Früchte müssen sich notwendig gleichen.

Dialog VI: Vom Hell-Dunkel (the Clear Obscure)[1]). Die Beherrschung der Kunst des Cl. O. in ihren hauptsächlichen Wirkungen — Plastik, sinngemäße Verteilung von Licht und Schatten, Abstufung der Farben, Lebenswahrheit — bei den Alten wird nachgewiesen. Die Gesamtwirkung (union) des Cl. O. ist die Sonne des Gemäldes (S. 60). Unter den Modernen wird Correggio als Meister des Cl. O. gepriesen, Raphael bemängelt. Die Niederländer stehen in der Fähigkeit der Verkörperlichung ihrer Ideen neben den Besten, aber ihre Ziele sind niedriger

[1]) Im Vorwort wird gesagt: [I] have translated the Chiaroscuro of the latter [scl. the Italian] into the clear obscure S. XII. — Vgl. N.E.D. bei Chiaroscuro 2: ältester Beleg 1686; häufig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Digitized by Google

Art (their aims are vulgar, S. 63)[1]. Die absolute Schönheit muß in sich vereinigen: Reinheit der Farben, Gefälligkeit der Gliederung, Harmonie des Ausdrucks und Schlagkraft (happiness) der Charakteristik. Je nachdem der Mensch dem einen oder dem anderen dieser Züge seiner Natur gemäß sich mehr zuneigt, wird er in ihm sein Ideal verkörpert finden, nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben.

Dialog VII: Von der Komposition. Die Terminologie wird der Bühne entnommen und dementsprechend gehandelt: 1. über die Szenerie, 2. über die Wiedergabe des Gegenständlichen (the drama) auf einem Gemälde. Bei 1. wird unterschieden zwischen dem rein Malerischen (the picturesque) und den Ausdruckswerten (the expressive), wie sie in der Gruppierung der Figuren und der Wirkung des dargestellten Ereignisses auf sie zur Geltung kommen. Es wird dargetan, daß es die Alten auch in der Kunst der Komposition zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben müssen. 2. zerfällt in vier Unterabteilungen: a) den Stoff; b) die Anordnung (order, contrivance); c) die Charakterschilderung; d) die Darstellung der Leidenschaften (passions). In der Stoffwahl sind hinsichtlich des Erhabenen und Pathetischen die Alten gegenüber den Modernen im Vorteil. Über b wird nichts mehr gesagt; c wird in ihrer Bedeutung bei den Alten und den Modernen gewürdigt. Zu d: die Wiedergabe der Symptome unserer Gefühlswallungen, die Kunst, ihnen das richtige Maß des Ausdrucks zu verleihen, die Seele sichtbar zu machen, ist das große Endziel der dramatisch-bildlichen Darstellung (S. 79). Belege aus der antiken Kunst: Laokoon; die Opferung der Iphigenie von Timanthes; die

[1]) Diese Auffassung ist auch für die Beurteilung der Kunst Hogarths durch seine Zeitgenossen bemerkenswert. Siehe Horn, Arch. 137 S. 167 u. 168.

Digitized by Google

eroberte Stadt von Aristides; der Philoktet des Parrhasius; Ajax und Medea von Timomachus. Im Vergleich dazu werden mehrere der bedeutendsten Schöpfungen Raphaels betrachtet: die Transfiguration; die vatikanischen Stanzen; Amor und Psyche; die Teppiche. Der kompositorischen Genialität Raphaels und seiner zeichnerischen Kunst wird Anerkennung gezollt, das Urteil lautet aber doch auch hier wieder: im Enthusiastischen und Pathetischen bleibt er hinter den Alten zurück. Man denke sich die Verdienste Tizians, Correggios und Raphaels mit der Grazie, der Schönheit, der Erhabenheit der Antike verbunden und wird so eine Vorstellung von der Malerei in ihrer Vollendung bekommen. Dann mag unsere Einbildungskraft uns die Helena des Zeuxis, den Alexander des Apelles und die Medea des Timomachus vor Augen führen. Die Größe der bildenden Kunst der Griechen liegt in der Gewalt, mit der sie die Ausdrucksfähigkeit ihrer Schöpfungen in einem, dem furchtbarsten, Augenblick zu vereinigen verstehen. Hierin stehen ihnen die Modernen nach. Selbst einem Raphael, der in der Darstellung des Charakteristischen, besonders der Persönlichkeiten geringeren Ranges, hohe Meisterschaft betätigt, war es versagt, sich zu der Vereinigung der letzten und höchsten Wirkungen seiner Kunst emporzuschwingen.

Die Herausarbeitung dieses Gedankens gibt Webb die Veranlassung, sich kurz über das Thema der Grenzen der Künste zu äußern und in wenigen Sätzen darzulegen, daß, zum Unterschied von der Malerei, die Dichtkunst und die Musik uns durch die Aufeinanderfolge ihrer Eindrücke ergreifen und hinreißen. Es ergibt sich für ihn das Werturteil, daß die Malerei die Einbildungskraft nie in demselben Maße entzücken, die Sinne nie so stark anregen könne wie die Dichtkunst oder die Musik. „Denn obwohl jene die beiden anderen durch den Augenblicks-

Digitized by Google

eindruck bei weitem übertrifft, insofern sie zahlreichere Umstände in diesem gegebenen Zeitpunkte vereinigt, so bleibt sie doch in der Schnelligkeit und in der Kraft der Ideenwiederholung hinter beiden zurück" (S. 95—97). Die Schlußbetrachtungen schwächen allerdings die Stärke der Unterscheidungsmerkmale zugunsten des Übereinstimmenden wieder ab. Dieselbe Größe, Zartheit und Einfalt, heißt es, erfülle die Werke der bildenden Künstler Griechenlands wie die seiner Dichter, und so lasse sich denn auch die Übertragung der Terminologie von dem einen Gebiet auf das andere rechtfertigen; wie die Dichtung oft nichts anderes ist als die Färbung der Worte, so kann man die Malerei als die Beredsamkeit der Farben kennzeichnen (S. 99). Die leidige Formel: ut pictura poesis ist noch nicht überwunden. Sie behauptet unangefochten ihre alten, bedenklichen Rechte. Nur dürfen wir nicht vergessen, daß, ungeachtet mehrerer interessanter Abschweifungen, die IBP sich die Untersuchung dieser Grenzfragen nicht zur Aufgabe gemacht hatte. Ihr Thema war die Malerei und die Plastik, ihr Ziel die Schärfung und sichere Begründung des künstlerischen Urteils, gemessen an den großen Meisterwerken des Altertums, für deren Schätzung Webb durch seine eigene Italienreise sich die Grundlagen der Anschauung erworben hatte. Erst in seiner zweiten Schrift wendet er sich Problemen der Poetik zu.

Remarks on the Beauties of Poetry.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Dialoge. Die sprechenden Persönlichkeiten heißen Aspasia, Hortensius und Eugenio. Letzterer ist der Vortragende, die beiden anderen sind die Zuhörenden, die durch gelegentliche Einwürfe die Darstellung unterbrechen, fördern und beleben sollen. In bescheidenstem Maße wird etwas wie eine Charakterisierung

Digitized by Google

der sich Unterhaltenden versucht, nach der IBP ein kleiner formaler Fortschritt, der uns indessen nicht zu beschäftigen braucht.

Gegenstand des ersten Gespräches ist die Verteidigung des reimlosen Blankverses gegenüber dem gereimten Couplet. Es werden einzelne Gebiete zugunsten des Reimverses abgegrenzt; diese Zugeständnisse betreffen Liebesgedichte, Epigramme, Oden und das komische Epos (the Mock-Heroic)[1]). Dann wird das Thema mit dem Satze angegriffen: das Endziel aller Verskunst ist die Harmonie, und zwar in doppeltem Sinne. Die Harmonie kann rein musikalischer Natur sein und sich lediglich auf den Versbau beziehen. Webb gebraucht dafür den Ausdruck Verbalharmonie. Oder sie kann als Einklang des Rhythmus mit dem Gedankeninhalt des Verses betrachtet werden, wofür Webb den Ausdruck Gefühlsharmonie (sentimental h.) verwendet.

Im ersten Teile des Dialogs (S. 55—69) wird die Metrik Popes mit der Miltons verglichen. Pope und mit ihm in einzelnen Fällen Addison und Dryden werden in der künstlerischen Behandlung des Verses von Milton übertroffen. Die gleichmäßige Lagerung der Cäsur in Verbindung mit dem Endreim hat die Wirkung, daß wir nicht nur zwei gleichartige Zeilen, sondern zugleich auch in jeder Zeile zwei gleichartige Vershälften erhalten. Auf diese Weise entwickelt sich eine höchst ermüdende Monotonie, der übrigens auch Addison, trotz des Blankverses, im Cato erliegt. Ihm fehlte der Genius und der Mut, sich der unbegrenzten Vielfältigkeit des Miltonschen Rhythmus an-

[1]) Vgl. hiermit die Ausführungen J. Wartons On Pope, Sect. X Bd. II S. 154 (Ausg. von 1782), und Zschech, Die Kritik des Reimes in England, Berlin 1917, S. 138 ff. — Warton kommt hier natürlich nicht als Quelle Webbs in Frage, da der zweite Band seines Werkes erst 1782 erschien.

Digitized by Google

zuvertrauen. „Vögel von schwachem Fluge bewegen sich unfehlbar in einer Linie, aber der Adler, bewundernswert in seinen Kreisen, zeigt auch in seinen Stößen die Gewalt seiner Schwingen“ (S. 61). Dem Adler vergleichbar erhebt sich und fällt der Vers Miltons in mächtiger Ungebundenheit. Aber nicht nur der rhythmische Gang des Verses leidet unter den Fesseln des Couplets, sondern auch seine Ausdrucksfähigkeit. Der enthusiastische Schwung, die Größe der Schilderung, wird eingeengt und verkümmert. Plötzliche Unterbrechungen und Übergänge im Verse, Ausrufe, Sentenzen, die wie Pfeile in die Seele des Lesers eindringen, sind im Couplet fast unmöglich. Dryden, dem es nicht an Gefühl gefehlt hat, war nicht imstande, in seiner Übersetzung der Äneide diese Zuckungen der Leidenschaft wiederzugeben. Mehr noch: der Reimzwang hat ihn und andere Übersetzer genötigt, schwächliche, unbegründete, ja sinnstörende Flickwörter und Verse einzufügen. Es folgt anhangsweise eine Bemerkung phonetischer Natur: über den Mißbrauch des Sibilanten s. Auch in diesem Falle verstärkt der durch den Reim geschaffene Zwang einen Übelstand, der durch die grammatikalischen Eigentümlichkeiten der Sprache hervorgerufen wurde [1]). Auch der übertriebene Gebrauch der Alliteration (Beispiele aus Popes Ode on St. Cecilia's Day) ist als maniriert und als bedenkliches Vorbild zu verwerfen.

Im zweiten Teile des Dialoges (S. 69—82), der von dem Einklang des Verses mit den von ihm auszudrückenden Gefühlswerten handelt, tritt Shakespeare an die Stelle Miltons, „besonders deshalb, weil ich dabei die

[1]) Auch Shaftesbury spricht in seinen Miscellaneous Reflections von den harsh Sounds of our Language und bedauert, daß es den englischen Schriftstellern noch nicht gelungen sei, sich frei zu machen von the Encounter of the shocking Consonants and jarring Sounds to which our Language is so unfortunately subject. Works, 1732, III S. 263 u. 264.

Digitized by Google

Gelegenheit finde, in diesem einen Umstande dem außergewöhnlichsten Genius gerecht zu werden, den unser, ja vielleicht irgendein Land, jemals hervorgebracht hat" (S. 69). Ein Zitat aus King John (III, 3, 29 ff.) beginnt die Exemplifizierung, woran sich sofort die bedeutsame Frage anschließt: Beruhen die metrischen Feinheiten bei Shakespeare auf bewußter künstlerischer Absicht, oder stellen sie unwillkürliche Erzeugnisse der in ihm waltenden Naturkräfte dar? Webb stellt sich durchaus auf den Standpunkt, daß bewußte Kunst vorliege, die um so höher zu bewerten sei, als es ihr gelinge, unter meisterhafter Anpassung an die dargestellten Charaktere, ihre Absichten zu verschleiern. Popes Auffassung — The Poetry of *Shakespear* was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator, as an Instrument, of Nature; and 'tis not so just to say that he speaks from her, as that she speaks thro' him [1]) — wird in diesem Sinne abgelehnt. Es folgen Beispiele für die harmonische Wiedergabe des Stolzes und der Entschlossenheit (Petruchio), der Trauer, der Rachlust (Constance in King John, Henry IV), der Reue (Tempest), der Liebe, der Verzweiflung (Othello). Auf einen Einwurf im Anschluß an Othellos Klage (III, 3), die in den Vers ausmündet: Farewell! — Othello's occupation is done, ob denn hier die Wirkung nicht durch den Tonfall in der Stimme des Sprechers hervorgerufen worden sei, läßt Webb seinen Eugenio antworten: „Die Stimme eines Garrick kann Shakespeare keine Schönheiten leihen; es ist kein geringes Lob, daß es ihm gelingt, dem Dichter gerecht zu werden" (S. 75). Für die Fülle der metrischen Kontrastwirkungen bei Shakespeare, die nicht nur in sich selbst musikalisch bemerkenswert sind, sondern sich auch gegenseitig beleuchten und verstärken, gebraucht Webb an dieser Stelle den aus der Malerei entnommenen Ausdruck: das

[1]) Nichol Smith, Eighteenth Century Essays on Shakespeare S. 48.

Digitized by Google

Hell-Dunkel der Harmonie (the clear-obscure of harmony) und verfolgt an einer weiteren Reihe von Beispielen Shakespeares Kunst in der Wiedergabe von seelischen Wallungen, Steigerungen, Abschwächungen und Gegensätzen durch rhythmisch-metrische Mittel, Feinheiten, die bei ihm häufig übersehen werden, weil wir unter dem vorherrschenden Eindruck der Wucht und der Größe seiner Gedanken stehen. Abgelehnt wird von Webb eine andere Art von Harmonie, von der die Dichter seiner Zeit zu ausgiebigen Gebrauch machten: die unmittelbare Schallnachahmung, die Onomatopöie. Er findet sie lächerlich. Der sprachliche Ausdruck soll sich dem sinnlichen Gegenstand anpassen, aber ihn nicht nachäffen (mimic). Andrerseits hat sich aber der Dichter davor zu hüten, daß seine Rhythmik dem Sinn des Wiederzugebenden entgegenarbeitet (fehlerhaft: Popes Windsor Forest 185—188; anstatt zu fliegen, scheinen die Verse auf der Zunge zu kleben; dagegen wird eine Stelle aus Dyers Fleece [1757] gelobt, die eine Windstille auf hoher See schildert, aber allerdings mit ihren zahlreichen Spondäen bis an die Grenze des Erlaubten geht). Zusammenfassend wird gesagt: „Die Poesie ist für die Seele, was die Sonne für die Natur ist: sie erweckt, sie bewahrt, sie erhöht ihre Schönheiten. In dem Maße, in dem wir unsere Sprache verbessern, steigern wir die Hilfsmittel der Dichtkunst. Und von allen Mitteln, die diese Verbesserung fördern, ist die Ausbildung und Vervollkommnung unserer Verskunst das wirksamste" (S. 81). Mit einem Zitat aus Shaftesburys Inquiry concerning Virtue[1]) über die Empfänglichkeit des Geistes für die Harmonie und Disharmonie psychischer Eindrücke — die Erwähnung Shaftesburys an dieser Stelle ist für die geschichtliche Ableitung der Gedankengänge Webbs bedeutsam — schließt das Gespräch, nachdem es sich von der Betrach-

[1]) Book I Sect. III; Works, 1732, II, 29.

Digitized by Google

tung einfachster Versformen bis zur Andeutung tiefgreifender seelischer Einflüsse erhoben hat.

Der zweite Dialog (S. 83—112) beschäftigt sich mit der Erörterung allgemeiner Begriffe der künstlerischen Psyche, jedoch immer unter möglichster Einschränkung auf die Dichtkunst, beginnend mit der Bestimmung von Geschmack, Empfindsamkeit, Geist (wit) und Genie. Zunächst eine negative Instanz: der Kritiker, der Kommentator, kann, trotz Cicero[1]), niemals dem Genie gleichgeachtet werden, denn er empfängt und reflektiert nur das Licht, dessen Quelle der Dichter ist. Positiv: das entscheidende Merkmal des Genies ist seine Fähigkeit, uns zu überraschen. Überraschung schließt Neuigkeit in sich ein, Neuigkeit aber bedingt Erfindung. Das Genie überrascht entweder durch ursprüngliche Schönheit (original Beauty), oder durch die Größe der Idee. Auch der Geistreiche überrascht, aber sein Einblick in die Ideenzusammenhänge ist beschränkt. Er bemerkt nur das Absonderliche (the most singular), das Genie aber überrascht durch ein Übermaß an Schönheit. Es war in IBP angedeutet worden, daß die Poesie der Malerei und der Musik an Macht ihrer künstlerischen Wirkungen und Mittel überlegen sei. Dieser Gedanke soll nun in Verbindung mit der Genielehre näher ausgeführt werden. Da die größten Schönheiten der Poesie ihren Ursprung haben in der Kraft oder in der Gefälligkeit (elegance) der von ihr verwerteten Bilder, so erstrecken sich die Untersuchungen Webbs zunächst auf diejenigen Bilder, die der Poesie allein eigentümlich sind, danach auf diejenigen, die sie mit der Malerei gemeinsam verwerten kann. Zu ersteren gehören die Vergleiche und die Metaphern, eine Unterscheidung, die in Kunstwerken größten

[1]) De Divinatione L. I: interpretes . . . proxime ad eorum, quos interpretantur, divinationem videntur accedere. — Vgl. Addison im Spectator Nr. 61. Saudé, Grundlagen der liter. Kritik bei Addison S. 9 ff.

Digitized by Google

Stiles durch höchst wirkungsvolle Verbindung aufgehoben werden kann. Die Genialität dieser Vergleiche bemessen wir an dem Grade der Überraschung, die wir empfinden, und die aus Bewunderung für ihre Richtigkeit, Neuheit und Schönheit zusammengesetzt ist. Beispiele aus Shakespeare, der sich durch die Häufigkeit und die Schönheit seiner Vergleiche als Originalgenie kundgibt. Seine Phantasie ist mitunter wild und zügellos, aber „die äußerste Steigerung (the extremities) dichterischer Kühnheit wird, wie die des persönlichen Mutes, oft einen Anflug von Extravaganz haben. Nicht so bei untergeordneten Talenten. Sie vertrauen mehr der Nachahmung als ihrem eigenen Gefühl und bewegen sich in ununterbrochenem Gleichmaß. Künstlerische Einsicht heißt bei ihnen, Regeln beachten: eine Sicherung gegen ihre eigene Schwäche" (S. 90). Ein gut angewandtes Wort aus Cymbeline (III, 3, 19—21) — die Personalpronomina der ersten Person sind durch solche der dritten ersetzt — folgt:

> And often, to their comfort, shall they find
> The sharded beetle in a safer hold
> Than is the full-wing'd Eagle.—

Das Gespräch wendet sich hierauf dem Erhabenen in der Dichtung zu, und ein Zitat aus Longin zeigt uns, auf wessen Spuren wir wandeln. Größe kann entweder durch die unmittelbare Macht der Vorstellung oder durch eine Stufenreihe von Eindrücken erzielt werden. Für beide Arten entnimmt Webb seine Beispiele der Schilderung des Feindes im Paradise Lost. Die Beschreibung des in die Hölle zurückkehrenden Satan (X, 441—450) gibt Anlaß zu zwei miteinander verknüpften Bemerkungen. Die erste ist allgemeiner Natur: Vorstellungen in Bewegung sind wirkungsvoller als solche, die beim ersten Blick vollendet in die Erscheinung treten, denn wo die Abstufung fehlt, erschöpft sich der Eindruck in einem einzigen Moment.

Digitized by Google

Hieraus wird nun, in Anwendung auf den besonderen Fall, gefolgert, daß hier die Ursache zu erkennen sei, weswegen die größten dichterischen Schönheiten im Paradise Lost sich in der Satansgestalt vereinigten. Der Unwandelbarkeit der himmlischen Glorie, einem Gemälde ohne Schatten, bringen wir nur andächtige Bewunderung entgegen, in dem Charakter des gefallenen Erzengels aber empfinden wir die Eindrücke sich ablösender Bilder, Glanz, der getrübt, eine gewaltige Natur, die in Schmach versunken ist, aus der sie sich aber von Zeit zu Zeit wieder aufrafft. Das alles reißt die Einbildungskraft mit sich fort, fesselt sie und gewinnt sie. „Das ist die beste Entschuldigung für diabolische Größe, die ich jemals gehört habe," bemerkt hier die etwas schalkhafte Aspasia. — Ähnliche Wirkungen wie durch die Steigerung innerhalb eines dichterischen Gemäldes lassen sich erzielen, wenn eine Reihenfolge von verschiedenen Vorstellungen zum Gesamteindruck aneinander gefügt wird. Beispiel: die Schilderung des Sturms durch Ariel (Tempest I, 2, 103 ff.). Das Schöne, dessen Aufgabe es ist, uns zu erfreuen, nicht aber, uns hinzureißen, wird durch die sinngemäße, wohldurchdachte Anordnung der aufeinander folgenden Teile erzielt. Beispiel: Chorus zum vierten Akt von King Henry V, 4 ff., die Nachtszene. In allen diesen Fällen stehen die Wirkungen der Dichtung in genauer Entsprechung zu denen der Musik, unterscheiden sich aber prinzipiell von den durch den Maler erreichbaren, dem es versagt ist, Vorteile aus der Darstellung aufeinanderfolgender Handlungen und Ideen zu ziehen, der auch selbstverständlich nicht über die Ausdrucksmittel verfügt, um in seinen Bildern die zahllosen Feinheiten psychischer Art zur Geltung zu bringen, auf denen die eindrucksvollste Kraft des Wortkünstlers beruht. „Seine Merkmale besonderer und charakteristischer Empfindungen sind so vag und unbestimmt, daß seine Ausdrucks-

Digitized by Google

möglichkeiten ebenso wie seine Motive alltäglicher und verallgemeinernder Natur sein müssen" [1]).

Die Betrachtung der Kraft und der Schönheit zahlloser Einzelheiten bei Shakespeare gibt Webb Veranlassung zu einer interessanten Abschweifung. Die Kritiker, sagt er, tadeln seine Vernachlässigung der Regeln, preisen aber die Eindringlichkeit und die Schönheit seiner Empfindungen (sentiments). Demgegenüber scheint das eine das andere zu bedingen. Shakespeare hält sich nicht an die Einheit der Handlung, infolgedessen wirft sich die Schlagfertigkeit und die Lebhaftigkeit seines Genies auf die Verlebendigung und richtige Motivierung der Einzelheiten mit solchem Erfolg, daß er die Unwahrscheinlichkeiten der szenischen Vorgänge siegreich überwindet und unser Herz erschüttert, trotz der Bedenken unseres Verstandes. Übergriffe seines Genies werden zugegeben, aber es steht nicht weniger fest, daß rigorose Befolgung der dramatischen Einheiten nicht frei von Bedenken ist, denn sie unterbindet das dramatische Leben. „Erzählung tritt an die Stelle der Handlung, die Schwäche der Charakterschilderung wird durch ausführliche Beschreibungen ersetzt, und die lebenswahren (quick and lively) Regungen der Leidenschaft gehen in der Kleinkunst und im Bombast der Deklamation verloren" (S. 104). Es ist klar, daß sich Webb hier aus denselben Erwägungen gegen das regelmäßige Drama wendet, aus denen heraus er im ersten Dialog den regelmäßigen Vers Popes bekämpft hat, und in beiden Fällen war Shakespeare der Gewinner.

Nach einer kurzen Erörterung der Frage, inwiefern sich das Pathetische, das also Webb vom Erhabenen trennt, zur Ausschmückung durch Bilder eigne — Vergleiche sind auszuschalten, einfache Bilder häufig mit Vor-

[1]) In einer Fußnote zu dieser Stelle (S. 103) vergleicht Webb Dichtung, Malerei und Musik in ihrem Wert und in ihren Fähigkeiten als

Digitized by Google

teil anzubringen —, wendet sich Webb in seinen Schlußbetrachtungen dem zu, was er die minderen Schönheiten in der Dichtung (subordinate Beauties), Schönheiten zweiten Grades, nennt. Es sind treffende Einzelzüge und glücklich gefaßte Wendungen — chaste as unsunn'd snow —, auf die hier die Aufmerksamkeit hingelenkt wird. Endlich und hauptsächlich verlangt der Ästhetiker auch in diesem Zusammenhange das Element der Überraschung, des Ungewöhnlichen, Neuen (novelty), wodurch sich die Kunst von der Natur bezeichnend abhebt. Die Originalität des künstlerischen Ausdrucks wird sich auf den darzustellenden Gegenstand übertragen, ihn in neuem Lichte, selbst als etwas Neues erscheinen lassen. Es ist bezeichnend für Webb, als den Freund des Altertums und den Bewunderer der klassischen Kunst, daß er zur Veranschaulichung dieses Gedankengangs zwei Stellen aus Shakespeare anführt (Hamlet III, 4, 55—59, und Winter's Tale IV, 4, 116—122), die ihm sowohl die erhabene Originalität des Dramatikers als auch seine feine Kenntnis der antiken Mythologie zu verraten scheinen. Der Dialog schließt mit den Worten: „Wir dürfen uns nicht darüber beklagen, daß die Natur immer die gleiche bleibe, oder daß die Quellen der Neuigkeit ausgeschöpft seien, vielmehr verhält es sich in der Dichtkunst wie in der Philosophie: neue Beziehungen werden angeschlagen, neue Einflüsse aufgedeckt, und jedes überragende Genie bewegt sich in einer Welt, die ausschließlich ihm angehört“ [1]).

nachahmende Künste: die Musik bedarf der Poesie als Dolmetscherin. Den hier begonnenen Gedankengang hat Webb in OPM des weiteren ausgeführt.

[1]) Besprechungen der RP erschienen in der Monthly Review, April 1762, S. 282—298, und in der Critical Review, Mai 1762, S. 401—405. Hierzu vgl. den Auszug bei J. W. Good, Studies in the Milton Tradition, Univ. of Illinois Studies in Language and Literature, 1915, S. 206—208, der aber die Schrift Webbs im Original offenbar nicht eingesehen hat.

Digitized by Google

Observations on the Correspondence between Poetry and Music[1]).

Widmung an den Herzog von Grafton (1735—1811; Ministerpräsident 1767—1770).

Die Gesprächsform ist aufgegeben zugunsten fortlaufender Darstellung. Druck und Ausstattung sind gut und den beiden vorigen Werken durchaus entsprechend. —

Webb geht von dem allgemein zugestandenen Einfluß der Musik auf die Leidenschaften (passions) aus. Dessenungeachtet sei es schwierig, sich klare Vorstellungen über die natürlichen Beziehungen zwischen Tönen und Empfindungen zu bilden. Die Annahme von Ideenassoziationen beim Hören bestimmter Töne lehnt Webb ab, ohne genügenden Grund, wie uns scheinen will. Wir unterscheiden die Töne in schrille (acute) und in gedämpfte (grave); die schrillen entstehen aus starken, die gedämpften aus schwächeren Schwingungen. Eine Wirkung ergibt sich erst aus einer Folge von Toneindrücken. Lassen sich bei den Leidenschaften ähnliche Prinzipien feststellen wie bei den Tönen, wirken die einen wie die anderen durch die Aufeinanderfolge ihrer Eindrücke, dann besteht die Hoffnung, der Natur der Beziehungen zwischen Tönen und Gefühlen näherkommen zu können. Das den Wirkungen der Musik und Leidenschaften gleichmäßig zugrunde liegende Prinzip ist das der Bewegung (movement). Wenn nun die Musik in uns dieselben Empfindungen hervorruft, wie sie durch die Eindrücke bestimmter Leidenschaften

[1]) Eine scharfsinnige kritische Würdigung der Schrift findet sich in der Monthly Review für November 1769. Schon Eschenburg weist im Vorwort zu seiner Übersetzung darauf hin. Trotz einzelner Ausstellungen ist der Ton der Besprechung durchaus anerkennend.

Digitized by Google

erweckt werden, dann sagen wir, daß sich die Musik mit dieser bestimmten Leidenschaft im Einklange befinde; der Geist muß sich, entsprechend der Ähnlichkeit ihrer Wirkungen, darüber klar werden, daß eine innere Verwandtschaft zwischen ihnen besteht. Alle musikalischen Eindrücke, die zu den Leidenschaften in irgendwelchem Verhältnis stehen, müssen unter eine der folgenden vier Gruppen fallen[1]): 1. gewaltsame Tonfolgen treiben den Geist in die Bewegung des Ärgers, des Mutes, der Empörung udgl.; 2. mildere, gefälligere Schwingungen stehen im Einklang mit Liebe, Freundschaft, Wohlwollen; 3. erhabenen Klängen, solchen, durch die der Geist getragen, ins Weite geführt wird (exalted, dilated), entsprechen die Wallungen des Stolzes, des Ruhmes, der Nacheiferung; 4. entspannt sich die Melodik, dann versinkt der Geist in die schleppende Bewegung der Trauer. Wie aber sollen wir den spezifischen Einklang einer Tonreihe mit einer bestimmten Leidenschaft feststellen? Das kann nur durch die vermittelnde Unterstützung der gebundenen Rede (eloquence) geschehen: der Vers ist das Bindeglied zwischen den Leidenschaften und der Musik. Webb bezeichnet den Vers als die Musik der Sprache und folgert: die Beziehungen zwischen Musik und Leidenschaften beruhen auf der Identität der Bewegungen. Die Bewegungen der Leidenschaften lassen sich auf die obenstehenden vier Klassen zurückführen, je nachdem ihre Triebkraft im Stolz, im Leid, im Zorn oder in der Liebe zu finden ist. Können diese Prinzipien in der Verskunst nachgewiesen werden, so müssen sie auch für die Musik im allgemeinen Sinne gültig und zutreffend sein.

Die folgenden Untersuchungen beziehen sich nun auf die Frage, inwiefern der Vers als rhythmische Bewegung[2])

[1]) An dieser Stelle verweist Webb auf seine R P. Siehe oben S. 31—32 Anm. 1.

[2]) Schallnachahmungen werden gesondert und in größter Kürze behandelt: S. 170.

Digitized by Google

imstande ist, die Leidenschaften nachzuahmen, inwiefern die Bewegung des Verses der Bewegung der Leidenschaften folgen kann. Die Belege werden Miltons Paradise Lost und Samson Agonistes, einige Male Shakespeare, Akensides Pleasures of Imagination und der Äneis entnommen, und zwar so, daß häufig ein Fall gleichmäßig durch ein Zitat aus einem englischen Dichter und durch eines aus dem Virgil veranschaulicht wird. An die Erörterung der rhythmischen Wiedergabe der primären Leidenschaften im Sinne der erwähnten Vierteilung (S. 172) schließen sich Bemerkungen über die Verbindungen der primären Bewegungen an, durch die es möglich ist, fast jede Leidenschaft musikalisch-rhythmisch zur Darstellung zu bringen. So vereinigen sich im Mitleid die Rhythmen des Leides und der Liebe, Freude steht als sublatio animi dem Stolze nahe, Schrecken, heißt es, ist eine Störung der Geister, die mit dem Erhabenen durch die Vergrößerung seiner Bilder und die Gewalt seiner Eindrücke zusammenhängt, die Furcht beruht wiederum auf dem Kummer usf. Dem musikalischen Ausdruck entziehen sich nur diejenigen Leidenschaften, die durchaus schmerzerweckend sind; ihre Zahl ist aber gering, da es sich bei genauerer Betrachtung herauszustellen pflegt, daß die meisten einer Beimischung des Wohlgefallens (pleasure) nicht entbehren. Locke und Hobbes, führt Webb aus, stützen ihre Definitionen zu ausschließlich auf die Berücksichtigung der Extreme. Sie differenzieren nicht genug[1]). Er selbst, Webb, betrachte es als einen Vorzug, daß er seine Gedanken über die Leidenschaften mehr aus den Schöpfungen der Dichter als aus den Systemen der Philosophen ableite. Statt Dichter stünde hier wohl mit größerem Recht Künstler, denn Webb fährt fort: Es ist unsere Aufgabe, die Leiden-

[1]) Demgegenüber verteidigt der Kritiker in der Monthly Review die Auffassung Lockes.

Digitized by Google

schaften darzustellen entweder durch ihre inneren Bewegungen oder durch ihre äußeren Merkmale. Bei ersteren ist der Musiker unser Führer, bei letzteren der Maler, der Dichter aber bei beiden. Die Musik erfaßt die Bewegungen der Leidenschaft, wie sie aus der Seele entspringen, die Malerei wartet, bis sie sich zur Handlung erhoben oder zum Charakter gefestigt haben, die Dichtung aber, welche die Vorzüge beider besitzt, greift nach Belieben bald auf das Gebiet der einen, bald auf das der anderen über, und ihre Nachahmungen umfassen gleichzeitig die Bewegung selbst und ihre Wirkung (S. 179). Der Begriff der Bewegung als das dem künstlerischen Wohlgefallen zugrunde liegende Element wird stark herausgearbeitet. Bewegung (motion)', die in irgendwelchem Grade zum Reiz hinstrebt, gefällt mehr als die reizvollste Stellung (attitude), die etwas in sich Abgeschlossenes verkörpert und aus diesem Grunde der Phantasie keinen weiteren Spielraum mehr läßt. Webb exemplifiziert mit der Kunst Raphaels, mit den schlichten Reizen des Menuetts, mit den Wirkungen, die ein Schauspieler hervorzubringen vermag, mit denen der Laokoon-Gruppe: die Qualen des Laokoon werden aufs glücklichste dargestellt durch die Anstrengungen, die er macht, sie zu ertragen, durch die Steigerungsgrade der Handlung, die der Künstler in weiser Beschränkung zurückgehalten hat. Hier ist der Punkt, in dem Webb der Lessingschen Lehre von dem fruchtbarsten Augenblick [1]) und seinem grundlegenden Satze: Reiz ist Schönheit in Bewegung [2]) so nahe kommt, daß fast wörtliche Übereinstimmungen vorliegen. Es berührt eigenartig, wenn Webb, als ob er die geistige Nähe Lessings ahnend empfände, in die Worte ausbricht: „Wie tiefgreifend könnte der Einfluß dieser Ideen sein, wenn sie zum System er-

[1]) Vgl. Laokoon III (Lachmann-Muncker Bd. IX, S. 19).

[2]) Laokoon XXI (L.-M. S. 130).

Digitized by Google

weitert, wenn Männer von Genie sie durch alle ihre Konsequenzen verfolgen würden. Unbegrenzt sind die Vorteile, die sich aus sorgfältiger Beobachtung der mechanischen Wirkung der Leidenschaften ergeben können, die aus der genauen Erforschung der entsprechenden Bewegungen der Musik und wiederum aus der daraus sich ergebenden Anwendung der Macht des Verses als Stütze und Verstärkung des Pathetischen abzuleiten sind" (S. 185).

Vergleichende Betrachtungen allgemeiner Art über den künstlerischen Wert der klassischen und der englischen Rhythmik leiten zu der weiteren Frage über: Inwiefern stimmen die hier erörterten Prinzipien mit den Ergebnissen der Geschichte der Dichtkunst und der Musik überein? Dem deduktiven Teil folgt ein induktiver, dessen Wert von dem damaligen Stand der urgeschichtlichen Forschungen und dem Eindringen Rousseauscher Gedankenreihen und Auswertungen bestimmt wird.

Webb handelt zunächst über den Charakter der Ursprachen, in denen das Wort die Empfindung durch Nachahmung wiederzugeben versucht, aus welchem Grunde die ältesten Bestandteile der Sprachen auch die eindrucksvollsten zu sein pflegen. Wörter sind Modifikationen des Klanges und der Bewegung. Es muß sich also die Nachahmung auf die Begriffe des Klanges und der Bewegung oder beider zusammen beziehen. Klangnachahmungen stützen sich im wesentlichen auf die Vokale, Bewegungsnachahmungen im wesentlichen auf die Konsonanten; erstere müssen sich in allen Ursprachen ähneln, letztere nicht; soll Verständigung erzielt werden, so muß hier bereits zu dem Grundsatz der zwischenvölkischen Verständigung oder Abmachung (compact) gegriffen werden, der dann weiterhin zu der Erfindung willkürlicher Lautzeichen, zusammengesetzter Wörter und endlich der Kunstsprachen führt. Einfachheit und Unmittelbarkeit der Nach-

Digitized by Google

ahmung müssen zunächst als Grundprinzipien des primitiven Sprachlebens im Auge behalten werden. In diesem Urzustand ist die musikalische Modulation aufs engste mit der Artikulation verbunden: die Musik hat die Sprache entweder ersetzt oder sie unterstützt. Aus dieser Verbindung entsteht der musikalische Rhythmus, der Vers: Dichter und Musiker sind identisch. Die frühesten Schöpfungen des Genies treten in gebundener Form zutage: sie sind Verse, Lieder. Erscheint nun neben der rhythmischen Aufeinanderfolge von Takten die Cäsur (pause), so erhalten wir den modernen Vers in seiner ursprünglichsten, schlichtesten Gestalt. „Das sind", sagt Webb, „die Prinzipien des Verses, die wir von unseren nordischen Vorfahren empfangen haben; so sah vielleicht die hebräische und die orientalische Metrik aus, und wir dürfen annehmen, daß dergestalt auch das οἰκεῖον μέτρον beschaffen war, jene kunstlosen, schlichten (familiar) Rhythmen, zu denen, nach der Ansicht ihres größten Kritikers, die Griechen durch einen natürlichen Antrieb hingeführt wurden" (S. 197).

Hiermit wendet sich Webb der Betrachtung der einfachsten metrischen Formen zu. Der Unterschied zwischen akzentuierenden und quantitierenden Versen ist nur ein scheinbarer, denn ob die Quantitäten der Takte durch prosodische Regeln festgelegt oder durch den Sinnesakzent bestimmt werden, bleibt für die Wirkung das gleiche. Die einfachsten metrischen Takte sind die zweisilbigen, die entweder vom Akut zum Gravis fallen, oder umgekehrt ansteigen, dem Wesen des musikalischen Taktes genau entsprechend. „Wie nun?" fragt Webb. „Hat die griechische und die teutonische Poesie eine gemeinsame Quelle? Entspringt die Zeder und der Dornbusch derselben Wurzel?" (S. 199). Auch das schwierigste Versmaß läßt sich als eine Variation einfachster Tonverhältnisse auffassen, die höchste Kultur der Sprachkunst noch die ursprüng-

Digitized by Google

lichsten Formen der Rhythmik erkennen. Sie durchdringen alle Sprachen und erstrecken sich auf jeden einzelnen Zweig der Beredsamkeit. Auch die Prosa gehorcht rhythmischen Gesetzen, die sie erst mit Leben und Bewegung erfüllen. Als Urpoesie führt Webb nach Garcilasso de la Vega peruanische Gedichte an, die in fortlaufenden reimlosen Zeilen von je zwei Hebungen gleichmäßigen trochäischen Rhythmus aufweisen. Michaelis in einer Anmerkung zu Lowth, De sacra Poesi Hebraeorum, wird als Gewährsmann für die Metrik der Orientalen angerufen, und seine Beschreibung ihrer Verstechnik — versus habens cum brevitate sonoros, musicis poëticisque pedibus constantes, qui tibiae saltationibusque facile accomodentur, ut cantando, atque a saltandibus recitati perfectum carmen videri potuerint — als für alle Urvölker unter jeder Zone maßgebend dargestellt: also jene bei primitiven Gemeinschaften noch erkennbare Einheit von Tanz, Musik und Dichtung, ohne die auch die neuzeitliche Spekulation über die Anfänge der Poesie nicht auszukommen vermag. Die Gleichmäßigkeit der Zeilenpaare wird unterbrochen durch die Form, die wir die Kreuzreimstrophe zu nennen pflegen: an die Stelle der paarweisen Entsprechung tritt die alternierende, und vielleicht, sagt Webb, wurden die Reime eingeführt, um diese sich überkreuzende Zugehörigkeit deutlich wahrnehmbar zu machen. Als Beleg dient ihm die zweite Strophe der Bänkelsängerfassung der Chevy Chase-Ballade. Als nächste Stufe wird der englische Fünftakter ins Auge gefaßt. Inwiefern läßt er metrische Freiheiten zu, wie verträgt er sich mit dem monosyllabischen Charakter der englischen Sprache, führt er den Ehrentitel des heroischen Verses mit Recht? Webbs Bemerkungen über den Charakter des englischen Blankverses werden von gutem künstlerischem Verständnis für dessen Eigentümlichkeiten getragen. Er weiß die Wirkungen des

Digitized by Google

Wechsels von Jamben, Trochäen und Spondäen im Blankvers mit feinem Gefühl richtig zu bewerten[1]). Er empfindet das Nachschwingen des Tones, besonders vor der Cäsur, wenn der Akzent auf einen Einsilbler fällt. Entgegen der herrschenden Ansicht, daß Einsilbler nur langsame, schwere Bewegung darzustellen vermögen, weist er ihre Geeignetheit für den beschwingten, vorwärtsschreitenden Rhythmus nach: auf den Inhalt, den Sinn (sense) kommt es an, er ist es, der dem Schritt des Verses Kraft einflößt. Der Akzent beherrscht den Rhythmus, der Sinn in Verbindung mit den Gesetzen der musikalischen Aufeinanderfolge beherrscht den Akzent und bestimmt die Cäsur. Der Vers wird somit auf psychologische Grundlagen zurückgeführt (S. 209) und in dem Pentameter die Fähigkeit gefunden, sich den Wallungen des Gefühls aufs vortrefflichste anzuschmiegen. Das Couplet mit der Gleichmäßigkeit seiner sich regelmäßig wiederholenden Eindrücke liegt wie eine Last auf unserem Geist und unterdrückt die Phantasie[2]). „Starke Leidenschaften, der Seele warme Ergießungen, waren niemals dazu bestimmt, durch eintönige Parallelen zu kriechen. Sie erheischen einen freieren (more liberal) Rhythmus, Bewegungen, die nicht nach der Regel gewogen, sondern von der Empfindung gemessen werden und in immer neuen, aber musikalischen Verhältnissen dahinströmen" (S. 208). Auch nachdem der einsilbige Grundcharakter der Sprache unter der Einwirkung fortschreitender geistiger Verfeinerung in weitgehendem Maße der Vielsilbigkeit gewichen ist, bleiben die ursprüng-

[1]) Saintsbury tut Webb durch seine abschätzigen Bemerkungen in seiner History of English Prosody II, 545 u. 546, unrecht. Die von ihm angeführte Stelle (Webb, S. 204 Anm. 1) erscheint aus dem Zusammenhang losgelöst und in willkürlicher Auslegung.

[2]) Webb beruft sich an dieser Stelle auf Quintilian: similitudine taedium ac satietatem creat; quodque est dulcius, magis perit: amittitque et fidem, et affectus, motusque omnes. Inst. Orat. IX cap. IV.

Digitized by Google

lichen Verhältnisse erkennbar und wirksam, und diese Einsicht bestimmt die letzten Untersuchungen des Essays, in deren Mittelpunkt die Frage nach der Bedeutung der hochentwickelten klassischen Prosodie für die ursprüngliche Einheit von Musik und Dichtkunst steht.

Webb postuliert die Verbindung, die wechselseitige Befruchtung der beiden Künste, als naturgemäß und aus diesem Grunde als wünschenswert. Er behauptet, daß durch die Einführung schwieriger rhythmischer Gebilde in die Dichtung diese Einheit zerstört worden sei, wendet sich aber gegen Anschauungen wie die des Vossius, wonach moderne Sprache und moderne Dichtung sich überhaupt nicht zur Verbindung mit der Musik eigneten. Es entspricht Webbs Lehre von der Bedeutung der Bewegung für die Darstellung der Leidenschaften in der Kunst, wenn er nun ausführt, daß das gemeinsame Prinzip, das der Verbindung von Musik und Dichtung zugrunde liegt, ein dramatischer Geist (a dramatic spirit) sei, wobei sich der Begriff dramatisch natürlich nicht auf die Bühnendichtung beschränkt; er beherrscht vielmehr jede Form der dichterischen Darstellung, „in der der Dichter einen Charakter annimmt und in Gemäßheit dieses Charakters spricht und handelt. Mit den Empfindungen, die dem Charakter und der Leidenschaft entspringen, sollte der lyrische Dichter Bilder verbinden, die Empfindung und Leidenschaft hervorrufen. Gegenstände in Ruhe oder die Schönheiten des Stillebens fallen dagegen nicht in den Bereich der musikalischen Nachahmung, auch vermag die Musik nicht, an der Färbung der Sprache teilzunehmen. Unsere moderne lyrische Poesie ist eine Schule für Maler, nicht für Musiker. Die Form der Anrufung, die Gliederung in Strophe, Antistrophe und Chorus sind nichts als Vorspiegelungen. Warum beschwören wir den Genius der Musik, wenn wir vorbehaltlos das Plektrum mit dem Zeichenstift vertauschen und

Digitized by Google

die Leier in die Ecke werfen wie ein Kind seine Rassel, in demselben Augenblick, in dem wir unsere Vorliebe für sie beteuern?" (S. 215 u. 216). In diesem Punkte enthüllen sich dem Kritiker die Grenzen zwischen der Malerei, die durch die Darstellung des Beharrenden, und der Musik, die durch die Mittel der Bewegung wirkt, auf das deutlichste, während die Dichtung befähigt ist, sowohl als Ausdruck wie als beschreibende Kunst zu wirken. Wollte sich aber die Musik mit der Dichtung in der Beschreibung messen, so geriete sie auf bedenkliche Abwege. Händel, sagt Webb, pflegt mit dem Worte rise in die Höhe zu gehen, mit dem Worte fall die Modulation zu senken; Purcell geht so weit — und man empfindet, daß sich Webb bei dieser Gepflogenheit eines gewissen Schauders schon nicht mehr erwehren kann —, jeden Begriff der Rundung mit einem unendlichen Kreislauf von Noten (rotation of notes) zu begleiten. „Was aber sollen wir zu dem Musiker sagen, der den Dichter schändet (disgraces), indem er seine Metaphern substantiiert und buchstäblich die Felder lachen und die Täler singen läßt?" (S. 219). Richard Strauß hätte in Webb einen bitteren Kritiker gefunden! Die Nachahmung soll Spielereien aus dem Wege gehen und nur das Bedeutsame zu ihrem Gegenstande machen. Zum Schlusse wird die Frage aufgeworfen, wie es komme, daß in der Poesie die berühmtesten Beispiele von Nachahmungen beschreibender Art sind. Die Antwort lautet: Sie sind die berühmtesten, weil sie, auf äußerlich wahrnehmbare Gegenstände und ihre Bewegungen bezogen, am leichtesten faßbar sind. Ahmt aber der Dichter die Bewegungen der Leidenschaften nach und gelingt ihm sein Werk, so schwingt unsere Seele instinktiv mit dem Rhythmus seiner Verse, und wir werden uns, in der Gewalt der Wirkung, der Tatsache der Nachahmung nicht bewußt. Daß wir in solchen Augenblicken des Künstlichen nicht

Digitized by Google

gewahr werden, beweist, wie enge in der Natur Bewegung und Leidenschaften miteinander verbunden sind.

Ein kurzer Anhang beschäftigt sich mit dem Einfluß der Leidenschaften auf die Einbildungskraft (imagination). Wie müssen die Bilder beschaffen sein, um den einzelnen Kategorien der Leidenschaften gerecht zu werden? Es entsprechen, sagt Webb, dem Zorn, der Rache und ähnlichem am zweckmäßigsten kühne, kurze, entschiedene Bilder; dem Stolz, dem Staunen, der Nacheiferung große und erhabene; die Sprache der Trauer und der Niedergeschlagenheit aber wird auf den Bildschmuck am besten ganz verzichten. Hier sollte es unser Ziel sein, unseren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, nicht aber, sie zu beschreiben. Indessen, so schließt Webb, wäre es ein eitles, schlecht beratenes Unterfangen, die Flüge der Phantasie unter die Herrschaft einer allzu gestrengen Philosophie zu stellen. „Hier, wie bei einigen anderen ähnlichen Gegenständen, scheint die Natur unseres Verstandes zu spotten. Sie legt ihre Gesetze zur Seite, um sich an ihren eigenen Gebilden zu ergötzen" (S. 224).

V.

Die Gesamtleistung Webbs läßt sich kaum besser charakterisieren als durch den Satz, den Omond im Hinblick auf seine Gedanken zur Metrik niedergeschrieben hat: To us [his ideas] seem amateurish and tentative, yet possessed of a certain freshness and individuality[1]). Seine Arbeiten, gefällig in der Form, tragen inhaltlich das Gepräge eines Geistes, dem die Künste wert und vertraut sind, der viel über sie gelesen und nachgedacht hat, der prinzipiellen Fragen mit erheblicher Unabhängigkeit gegenübertritt, ohne jedoch durchaus Neues nachhaltig ver-

[1]) English Metrists S. 31.

Digitized by Google

künden zu wollen oder zu können. Sie gehören zu den Schriften, die von dem eigentümlich frischen Morgenhauch umwittert sind, der sich seit ungefähr 1760 mit wachsender Häufigkeit als belebendes Element in der englischen Literatur bemerkbar macht.

Über die allgemeine Richtung seiner Belesenheit kann kaum ein Zweifel herrschen, und es lohnt sich nicht, nach dem, was etwa Saudé über Addison [1]) und Brandl über Young, On Original Composition [2]) gesagt haben, erneut in eine erschöpfende Quellenuntersuchung einzutreten. Nur bei IBP ist aus besonderen Gründen größere Ausführlichkeit geboten. —

Daß ein Mann von der geistigen Schulung, den Interessen und dem Umgang Webbs mit den kritischen Schriften der Franzosen, Drydens, Addisons, Popes und ihrer Nachfolger, Anhänger und Gegner vertraut war, daß er Shaftesbury, Harris, Burke, Gerard, Young, später auch Home gekannt hat, bedarf keines Beweises. Um falschen Verbindungen vorzubeugen, kann vielleicht hier gesagt werden, daß ein unmittelbarer Einfluß der Schrift Youngs auf Webb, trotz der Übereinstimmung der Temperamente in der Verherrlichung originaler Gestaltungskraft, nicht zutage tritt. Möglicherweise ist Webb allzu greifbaren Anklängen absichtlich aus dem Wege gegangen. Von besonderer Bedeutung dürften für ihn gewesen sein: Spence, Harris und Gerard. Durch Spences Polymetis (1747), zu dessen Subskribenten auch Daniel Webb Esq. gehört, mußten ihm auch Addisons Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals nahegerückt werden, auf die Spence in der Vorrede zu seinem Werk lobend Bezug nimmt. Über die Bedeutung Spences für gewisse Gedankenreihen in IBP hat Howard a. a. O. gehandelt.

[1]) Berl. Diss. 1906.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch XXXIX S. 1 ff.

Digitized by Google

Howard verdanken wir auch eine gründliche Untersuchung über die Literaturgeschichte der zählebigen Formel: Ut pictura poesis [1]), die Webb so wenig aus ihren Fängen ließ wie seine Vorgänger und Zeitgenossen.

Über die RP vermag ich nichts Neues beizubringen. In seinem Eintreten für den Blankvers gegen den Reimvers steht Webb auf seiten Miltons, Shaftesburys, Addisons, der Wartons und Youngs gegen die von dem engeren Johnsonschen Kreise vertretenen konservativeren Lehren [2]). In seiner mutigen, fast uneingeschränkten Bewunderung der Kunst, nicht nur der genialen Naturkraft, Shakespeares geht er über die Auffassungen der zu seiner Zeit noch üblichen Grundsätze der Shakespeare-Beurteilung weit hinaus und stellt sich in dieser Beziehung neben Young. Nur läßt er es nicht bei allgemein enthusiastischen Aussprüchen sein Bewenden haben, sondern er belegt seine Behauptungen reichlich, und zwar charakteristischerweise mit Beispielen, die vorzugsweise den Romanzen entnommen werden. Hier möchte ich einen Satz aus seinem Essay On Manners and Language anführen, einem Aufsatz von erlesensten literarischen Qualitäten, den Webb selbst als eine Ergänzung zu den RP bezeichnet hat. Die Griechen, heißt es dort, haben die Persönlichkeit des Dichters aus dem Dialog fernzuhalten verstanden, im Chorus bricht sie dann durch wie unterdrücktes Feuer. Was aber sollen wir tun, die wir keinen Chorus haben? Write like Shakespear, and laugh at the critics [3]). Es entspricht diesem

[1]) Publications of the Modern Language Association of America XXIV S. 40—123.

[2]) Vgl. F. Zschech, Die Kritik des Reims in England, Berlin 1917, §§ 42—50, und J. W. Good, Studies in the Milton Tradition 1915 S. 160—166 und S. 200—208, mit einer Fülle von Material, die für den fraglichen Zeitabschnitt das von Zschech Mitgeteilte übertrifft und in diesem Zusammenhang auch Webb berücksichtigt. Siehe oben S. 32 Anm. 1.

[3]) Miscellanies S. 240.

Digitized by Google

Gefühl für das Recht des Urwüchsigen, wenn Webb am Schlusse dieses höchst lesenswerten kleinen Aufsatzes, dessen Hauptthema die Schlichtheit (simplicity) ist, die Lektüre Hookers aufs angelegentlichste empfiehlt.

Die OPM führen zunächst Gedanken in größerer Breite aus, die bereits in einer Fußnote zu den RP niedergelegt waren: die Betrachtungen über den vergleichsweisen Wert der drei Schwesterkünste Dichtung, Malerei und Musik. Es ergibt sich ihm ihrer Bedeutung nach eine Abstufung in der ebengenannten Reihenfolge. Die Quelle hierfür kann kaum zweifelhaft sein. Sie dürfte sich in James Harris' Three Treatises (1744) finden, besonders in der zweiten: A Discourse on Music, Painting and Poetry. Für die philosophischen Untersuchungen über die Psychologie des künstlerischen Empfindens, der Gefühlsassoziationen und des Verhältnisses der Leidenschaften zu den musischen Anreizen kann neben Burkes Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) und Gerards Essay on Taste (1758) mit H. v. Stein [1]) auf Homes Elements of Criticism verwiesen werden, die 1769 bereits in vierter Auflage vorlagen [2]). Wo sich Webb, was er mit Vorliebe tut, auf das Gebiet der vergleichenden Volkskunde und der Urgeschichte der Menschheit begibt, liegt bis zu einem gewissen Grade schon Einfluß Rousseaus vor, den er zitiert [3]). Wahrscheinlich hat er dabei wie auch hinsichtlich der Frage der Trennung der ursprünglich vereinigten Künste Musik, Tanz, Dichtung unter anderem auf die anregende Arbeit John Browns zurückgegriffen: A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry

[1]) a. a. O. S. 216.

[2]) Vgl. W. Neumann über Home, Diss. Halle 1894, S. 9.

[3]) So S. 216: Dict. de Musique, Art. Imitation.

Digitized by Google

and Music, London 1763 (zweite Auflage 1764)[1]). Lowths Buch De sacra poesi Hebraeorum (1753) wird öfters herangezogen und nicht ungern auch entfernter liegendes Material, wie Athan. Kirchers Musurgia Universalis (1650) und Isaac Vossius' De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi (1673) verwertet, doch darf nicht übersehen werden, daß sowohl Kircher als auch besonders Vossius den Theoretikern vor Webb schon wohl bekannt waren.

Betrachten wir die Zitate, mit denen Webb seine Schriften, insbesondere die IBP, reichlich ausgestattet hat, in ihrer Gesamtheit, so zeigt sich, daß er sein Wissen und seine theoretischen Grundsätze vornehmlich aus den Quellen des klassischen Altertums schöpft. Außer Milton, Shakespeare und Pope zitiert er in seinen drei Hauptschriften von englischen Dichtern nur, und zwar selten, Addison, Akenside, Collins, Dryden (etwas häufiger), Dyer, John Fletcher, Ben Jonson und Sternhold, von Philosophen Hobbes, Locke und Shaftesbury, sonst keinen seiner Vorgänger auf dem Gebiete der ästhetischen Kritik, auch Harris nicht, über dessen Hermes er sich nur in dem Aufsatze über die chinesische und griechische Sprache, und dort recht abfällig, äußert. Gelegentlich erwähnt er den Grammatiker Wallis und die Musiker Purcell und Händel; von Franzosen Dacier (als Aristoteles-Kommentator), Félibien und Rousseau; von Italienern den Grafen Algarotti (OPM 210), Ariost, Tasso, Vasari und die Musiker Boranello und Yeomelli; von Spaniern Antonio de Solis (IBP 48)

[1]) Deutsch von J. J. Eschenburg, Leipzig 1769. Über die Bedeutung der Schrift vgl. Singer, Die Ursprünge der Poesie, in der Zürcher Zeitschrift Wissen und Leben VI. Jahrg. Das Thema wurde später behandelt von Beattie, An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind 1776, zuerst 1762 als Vortrag in Johnsons Literarischem Klub weiteren Kreisen bekanntgegeben, und von Adam Smith, Of the Nature of that Imitation which takes Place in what are called The Imitative Arts, in den nachgelassenen Essays 1795.

Digitized by Google

und Garcilasso de la Vega (OPM 201), einen Inka, auf dessen Proben peruanischer Volkspoesie auch Herder, und zwar wahrscheinlich durch Webb angeregt, mehrfach Bezug genommen hat[1]). Demgegenüber erscheinen rund 35 verschiedene Autoren der griechischen und lateinischen Literatur mit etwa 200 Zitaten aus ihren Werken, deren überwältigende Anzahl allerdings, der Anlage dieses Buches entsprechend, auf die IBP entfällt. Von einer Aufzählung muß hier abgesehen werden. —

Wir wenden uns der letzten und in Hinsicht auf das Verhältnis Webbs zu seinen Vorgängern schon deshalb wichtigsten Frage zu, weil sie sein berühmtestes Werk, die IBP, betrifft. Besteht der Vorwurf des Plagiates, den Winckelmann und Füßli als entrüstete Verteidiger der Präzedenz ihres Freundes Mengs dagegen erhoben haben, zu Recht? Hat Webb in der Tat, wie Füßli sagt, einen „schändlichen Raub" begangen?

Wir dürfen die Frage in dieser Schärfe wohl verneinen. Auch hat Webb an keiner Stelle seines Werkes, wie ihm von Winckelmann und Füßli untergeschoben wird, behauptet, daß „seine Grundsätze bisher ganz neu und unerhört seien"[2]). Aber das steht fest, daß die Vorträge Mengs' und die Handschrift seines erst 1762 veröffentlichten Büchleins: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey[3]) eine Hauptquelle Webbs

[1]) Sämtliche Werke V, 170 u. 171; XI, 339; XXV, 549. Vgl. oben S. 39. — Über Garcilasso de la Vega (1539—1616) vgl. Sir C. Markham, The Incas of Peru², London 1911, S. 260—284. Über peruanische Volkslieder ebenda S. 143.

[2]) Siehe oben S. 7 f.

[3]) Vgl. W. Lüdecke, Mengs-Bibliographie, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XL S. 255—260. — Derselbe, Einzelausgaben und Entstehung von A. R. Mengs' Erstlingswerk. Zs. für Bücherfreunde N.F. V (1914) S. 328—332. — U. Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs, Basel 1918. — Deutsche Gesamtausgaben der Schriften

Digitized by Google

bildeten, ohne deren Benützung die IBP in dieser Form nicht denkbar gewesen wäre. Auch das ist richtig, daß er dieser seiner Quelle niemals Erwähnung tut, daß er es nicht für nötig findet, der Anregungen, die er durch den gefeierten deutschen Maler und durch den großen Erforscher der klassischen Altertümer erfahren hat, auch nur mit einem dankbaren Wort zu gedenken. Ja, wenn es Engländer gewesen wären! Das Eigentum des Fremden ist vogelfrei. Mit erhabener Selbstverständlichkeit wird über ihm die englische Flagge gehißt, und einer Rechtfertigung dieser Äußerung des literarischen Imperialismus bedarf es weiter nicht. —

Aus Mengs stammt, um das Wichtigste vorwegzunehmen, die repräsentative Stellung, die Raphael, Correggio und Tizian vom vierten Dialoge der Inquiry an zugewiesen wird. An ihnen demonstriert Mengs, was er über die Zeichnung, über Licht und Schatten, über Kolorit und Komposition zu sagen hat [1]). Auch die Anordnung des Stoffes, von kleinen Änderungen abgesehen, ist bei Mengs und bei Webb die gleiche. Die hohe, begeisterte Wertung, die vor allem Correggio findet, entspricht fraglos der eigensten Überzeugung Webbs, wie sie im Geschmack des gesamten Zeitalters begründet war, aber wiederum war es Mengs, der ihr den stärksten, klarsten und häufigsten Ausdruck verliehen hat. Wenn Mengs zu dem vergleichend abschließenden Urteil gelangt, es müsse der Maler aus der Antike den Geschmack der Schönheit, d. h. des höchsten Inbegriffs aller künstlerischen Vollendung, kennen lernen, „aus Raphael den Geschmack der

---

Mengs' veröffentlichten J. F. Prange 1783 und G. Schilling 1843/44. Eine englische Übersetzung erschien erst im Jahre 1796. Aber außer Webb hatte bereits der Maler H. Fuseli, W. Blakes Freund, Gedanken des Mengsschen Kreises nach England verpflanzt.

[1]) Gedanken S. 74 u. 75 (ich benütze die 4. Ausgabe, Zürich 1774).

Digitized by Google

Bedeutung oder des Ausdruckes; aus Correggio, den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben“ [1]), so berührt sich das aufs engste mit den zusammenfassenden Sätzen Webbs: In order to have a just idea of the different parts of painting, we are obliged to study different masters; for colouring, Titian; for the clear obscure, Correggio; for design and composition, Raphael. Die Griechen aber hätten in den erhabensten Schöpfungen ihrer größten Künstler alle diese Eigenschaften vereinigt: they possessed more parts [2]) — Teile, sagt Mengs. Webb steht in seiner scharfen Kritik der Werke Raphaels im ganzen selbständig neben Mengs, wenn er aber bestimmte Eigenarten und Mängel des Meisters aus den Grenzen seines künstlerischen Entwicklungsganges ableitet, so kann er auch in dieser Auffassung durch mehrere Abschnitte der Mengsschen Ausführungen angeregt worden sein [3]). Der Grundsatz, daß die Antike der modernen Kunst durchaus überlegen und deshalb als ihr Prototyp und nachzuahmendes Muster anzusehen sei, der Webbs erstes Buch inhaltlich von Anfang bis zu Ende durchdringt, wird auch in Mengs' abschließenden Ausführungen mit aller Bestimmtheit ausgesprochen. Endlich haben auch die wiederholten Betrachtungen, die Webb an das klassische Viergestirn Laokoon, Torso von Belvedere, Apoll und Gladiator von Borghese anknüpft, bei Mengs ihr deutlich erkennbares Vorbild [4]). Wieweit in dieser Beziehung auch Winckelmanns Erstlingsschriften, seine Entwürfe zur Geschichte der Kunst des Altertums und seine persönlichen Vorträge von Einfluß waren, läßt sich hier nicht nachweisen, die Tatsache selbst indessen

[1]) Gedanken S. 124 u. 125.
[2]) IBP 92.
[3]) z. B. Gedanken S. 82 u. 83.
[4]) Gedanken S. 122.

Digitized by Google

kaum bezweifeln[1]). Daß sich auch in Einzelheiten zwischen Webb und Mengs Berührungspunkte und Parallelen erkennen lassen, braucht nach dem Gesagten nicht mehr erhärtet zu werden.

Selbständig ist Webb in der Tendenz seines Buches. Während Mengs sich durchaus an „jüngere Maler" wendet, die er durch Anleitungen in ihrer Kunst fördern will[2]), war es, wie wir bereits erwähnt haben, die Absicht Webbs, einen Cicerone für seine italienreisenden Landsleute zu schaffen, der sie vor mancher Untugend und vor den Wirkungen eingewurzelter Vorurteile bewahren sollte. Auch ist die Angabe Füßlis im Künstlerlexikon, daß Webb seine Mengs entnommenen Gedanken nur durch einige Stellen aus den Alten „aufgestutzt" habe, ungerecht und unzutreffend. Es tritt vielmehr das philologisch-historische Element, die Ausbeutung der Schriftstellererzeugnisse für das Studium der griechischen Malerei, gleichwertig neben den beschreibend-kritischen Teil, den es durchdringt, ergänzt und in eine Webbs klassischer Schulung entsprechende Perspektive rückt. Indem Webb es grundsätzlich vermeidet, das Mechanische der Malerei, das Handwerk, in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen, schafft er sich Raum für die ausführliche und gelehrte Begründung der Vorzugsstellung, die er für die bildende Kunst der Antike in Anspruch nimmt. Er ist in dieser Beziehung den rein gefühlsmäßigen Ergüssen des berühmten Malers fraglos überlegen, er übertrifft ihn auch bei weitem in der sorgfältigen literarischen Ausgestaltung seines Werkes, das mit dem formlos-aphoristischen Gebaren der Mengsschen Schrift nichts mehr gemein hat.

---

[1]) Über das Zusammenwirken von Mengs und Winckelmann handelt in höchst anziehender Weise H. Thiersch, Winckelmann und seine Bildnisse, München 1918, S. 12 ff.

[2]) Gedanken S. 10 ff.

Digitized by Google

Es hat denn auch das scharfe erste Urteil des Winckelmannschen Kreises bald einer gerechteren Beurteilung Platz gemacht; die Wogen der Entrüstung haben sich nach genauerer Prüfung des Webbschen Buches geglättet, so daß schon 1766 H. H. Füßli an den Übersetzer der Inquiry, Vögelin, fast übertrieben anerkennend schreiben konnte:

> Er — Webb — genoß während seines Aufenthalts in Rom des Umgangs mit Winkelmann und Mengs. Ihre Lehren erleuchteten sein Aug, und seinen Verstand. Ihre noch ungedrukte Schriften, welche er auf eine Art, die Ihm keine Schande machet, nüzte, lehrten Ihn würdig, und seinem Gegenstand immer angemessen, von der Kunst schreiben .... Er nahte sich der Betrachtung der Kunstwerke der Alten und der drey größten Lichter der neueren Kunst, mit einer Seele, die durch das Studium der Schriftsteller Roms und Griechenlands genährt, und zugerüstet war, die hohen Lehren der ächten Kunst zu empfangen[1]).

Dabei mag es sein Bewenden haben. Von dem Vorwurfe des Plagiats befreit erhält Webbs Inquiry für uns erhöhte Bedeutung als ein Denkmal früher Beeinflussung englischen Geisteslebens durch deutsche Kunst und deutsche Wissenschaft, und auch die Persönlichkeit ihres Verfassers kann uns nicht gleichgültig bleiben, nachdem wir erfahren haben, daß sie in Rom des vertrauten Umgangs eines Mengs und eines Winckelmann für würdig befunden worden war.

[1]) a. a. O. S. 6 u. 7. — Sperrung nicht im Original.

Digitized by Google

REMARKS

ON THE

BEAUTIES

OF

POETRY.

By DANIEL WEBB, *Esq*;

Then Criticism the Muse's Handmaid prov'd,
To dress her Charms, and make her more belov'd.
Essay on Criticism.

LONDON,
Printed for R. and J. DODSLEY, in *Pall-Mall.*
MDCCLXII.

Digitized by Google

Digitized by Google

[1] REMARKS ON THE BEAUTIES OF POETRY.

Aspasia, Hortensius, Eugenio.

Hort. YOU did not know, Eugenio, that the Gentleman who has just left us, is a Poet. You saw how he took fire at your reflection on Rhyme. Your assertion, that Blank Verse is better adapted to the genius of Poetry, and the general improvement of Eloquence, cannot be disputed, whenever the abuse of rhyme is carried so far, as that the Sound becomes more [2] the object of our attention than the Sense; or, that the force and beauty of Expression are sacrificed to an insignificant jingle. Mr. Dryden, I remember, speaking of Rhyme, says— „What it adds to sweetness, it takes away from sense: and he who loses least by it, may be called a gainer [1])."

Asp. AND yet there is something so pleasing in the chiming of sounds, or else, from the influence of early impressions, we are so accustomed to receive and feel it

[1]) *Dedication of the Æneis. S. Essays of John Dryden ed. Ker,* II, 221, 1—3.

Digitized by Google

as a pleasure, that I am persuaded, Eugenio's opinion, were it made public, would not have many followers.

Eug. You do well, Aspasia, to distinguish between things pleasing in themselves, and such as are so merely from the force of habit. Were there any thing truly delightful in the nature of Rhymes, it is not probable, [3] that the ancients should have over-looked this advantage; nor would it have been reserved for a set of trifling Monks, to sing them into reputation. But these are general reflections: in order to decide the matter in debate, it would be necessary to make a particular inquiry into the Beauties of Versification; and to determine from them the merits of its several modes.

Asp. I WISH, Eugenio, you would undertake this task. One condition, however, I must insist on, that in Love matters you shew us some indulgence.——

What will you leave us, if you steal our Rhyme?

Hor. JINGLING is so pretty a substitute of sentiment, it is so wedded to gallantry, that it were a cruelty to divorce them. I will secure you, Aspasia, against any such at-[4] tempt, by the authority of Shakespear; who, in the commerce of Love, places Rhymes in so respectable a light, that he sets them on a level even with bracelets, rings, and sweetmeats—The passage is decisive.——

E. - - - - - My gracious Duke,
This man hath witch'd the bosom of my child:
Thou, thou, Lysander, thou hast *giv'n her rhymes,*
And stol'n th' impression of her fantasie
With bracelets of thy hair, rings, gawds, conceits,
Knacks, trifles, nosegays, sweetmeats, (messengers
Of strong prevailment in unharden'd youth.)
M. N. D.[1]).

[1]) *M. N. D.* I, 1, 26—35.

Digitized by Google

This, Eugenio, is an authority wich you must not dispute; and, as Aspasia has made [5] conditions for her love songs, I must beg a neufrality for epigrams, riddles, and the modern ode. Let me add to these, that species of poetry, which we call the Mock-Heroic: for, here, I think, the rhyme seems to forward the playfulness in the ideas.

Eug. As I mean to confine my observations to truth and nature, the exemptions you have insisted on, will take place of course.

THE sole aim of versification is harmony. To understand this properly, we must divide it into two kinds. The first consists in a general flow of verse, most pleasing to the ear, but independent on the sense: the second, in bringing the sound or measure of the verse to correspond with, and accompany the idea. The former may be called a verbal harmony: the latter a sentimental. [6] If we consider the flow of verse merely as music, it will then be allowed, [*a*] that variety is no less necessary than sweetness; and that a continued repetition of the same movements, must be as tiresome in poetry, as it would be in music. On examining Mr. Pope's verses, we shall find, that in eighteen out of twenty, the pauses rest on the fourth and last, or the fifth and last syllables: and that, almost without exception, the period is divided into two equal lines, and, as it were, link'd by the rhyme into a couplet.

[7] For example----

All are but parts of one stupendous whole,
Whose body Nature is, || and God the soul;

[*a*] Και εςι λεξις κρατιςη πασων, η τις αν εχοι πλειςας αναπαυλας τε και μεταβολας αρμονιας — ρυθμοι τε αλλοτε αλλοι, και τασεις φωνης αι καλεμεναι προσῳδιαι διαφοροι, κλεπτεσαι τῃ ποικιλιᾳ τον χορον.

Dion. Hal. de Struct. Ora

Digitized by Google

That chang'd thro' all, || and yet in all the same,
Great in the Earth, || as in the Ætherial frame;
Warms in the sun, || refreshes in the breeze,
Glows in the stars, || and blossoms in the trees;
Lives thro' all life, || extends thro' all extent,
Spreads undivided, || operates unspent.

Essay on Man[1]).

Every ear must feel the ill effect of the [δ] monotony in these lines; the cause of it is obvious; this verse consists of ten [8] syllables, or five feet: when the pause falls on the fourth syllable, we shall find, that we pronounce the six last in the same time that we do the four first; so that the couplet is not only divided into two equal lines, but each line, with respect to time, is divided into two equal parts——

As,

Warms in the sun, || refreshes in the breeze,
Glows in the stars, || and blossoms in the trees[2]).

Or else, the pause falls on the fifth syllable, and then the line is divided with a mechanic exactness.

As,

Spreads undivided, || operates unspent[3]).

Hor. Mr. Pope, in a letter to Mr. Walsh, speaking of the English verse, says, ' there is naturally a pause at ' the fourth, fifth, [9] or sixth syllable. It is upon these ' the ear rests, and upon the judicious change and manage-

[δ] Διαναπαυειν τε και ταυτοτητα φημι δειν, μεταβολας ευκαιρους εισφεροντα. Και γαρ η μεταβολη παντος εργου χρημα ηδυ.

Dion. Hal. De Struct. Orat. Sect. 12.

---

[1]) *Epistle* I, *Z.* 267—274.
[2]) *Ebda.* 271—272.
[3]) *Ebda.* 274.

Digitized by Google

' ment of which depends the variety of versification.' Of this he gives the following examples:

At the fifth.

Where e'er thy navy || spreads her canvass wings,

At the fourth.

Homage to thee, || and peace to all she brings.

At the sixth.

Like tracks of leverets, || in morning snow[1]).

Eug. In this place, Mr. Pope takes no notice of the second pause, which always rests on the last word of each line, and is strongly marked by the rhyme. But, it is on the balance between the two pauses, that the monotony of the verse depends. Now, [10] this balance is governed by the equal division of the line in point of time. Thus, if you repeat the two first examples given, you will find no difference, as to the time, whether the pause falls on the fourth or fifth syllable; and this, I think, will extend even to the last example: or, if there should be any difference, it is so trifling, that it will generally escape the ear. But this is not so in blank verse; for, the lines being made often to run one into the other, the second pause is sunk; the balance, from the equal division of each line, is removed; and by changing the pauses at pleasure, an open is given into an unlimited variety.

Observe the effects in the first lines of Paradise Lost.

Of man's first disobedience, || and the fruit
Of that forbidden tree, || whose mortal taste
[11] Brought death into the world, || and all our woe,
With loss of Eden, || till one greater Man

---

[1]) *Vom* 22. 10. 1706. *Works edd. Elwin u. Courthope* VI, 56 ff. — *Die ersten beiden Zitate aus E. Wallers To the King, On his Navy Z.* 1 *u.* 2. — *Statt* tracks *bei Webb irrtümlich:* tracts.

Digitized by Google

Restore us, || and regain the blissful seat,
Sing, heavenly Muse[1]).

In these, and the lines which immediately follow, the pauses are shifted thro' all the ten syllables.

Hor. But this variety is not inseparable from the nature of blank verse. In Addison's Cato, there is, I think, the very same monotony which you have condemned in Mr. Pope: Thus,

The dawn is overcast, || the morning low'rs,
And heavily in clouds || brings on the day;
The great, th' important day ||
Big with the fate || of Cato and of Rome[2]).

[12] Again,

Who knows not this? || but what can Cato do
Against a world, || a base degenerate world,
That courts the yoke, || and bows the neck to Cæsar?
Pent up in Utica, || he vainly forms
A poor epitome || of Roman greatness[3]).

Asp. This is the very echo of the couplet measure.

Eug. Nothing could be more to my purpose; it confirms all that I have advanced; and proves further, that the monotony of the couplet does not proceed, as has been imagined, from the repetition of the rhymes, but from a sameness in the movement of the verse. No doubt, the use of rhymes was the first cause of confining poetic harmony to [13] such narrow limits [*c*]. Mr. Addison, accustomed to the secure Monotony of the couplet, had

[*c*] Αλλα καιπερ ηδεως και μεγαλοπρεπως πολλα συνθεντες οι ανδρες ουτοι, περι τας μεταβολας και την ποικιλιαν ου πανυ ευτυχουσιν.
Dion. Hal. De Struct. Orat.

[1]) *Par. L.* I, 1—6.
[2]) I, 1, 1—4. *Die erste Hälfte von* Z. 12 *ist noch zu Z. 11 zu ziehen.*
[3]) *Ebda.* 36—40.

Digitized by Google

neither the genius to bear him thro', nor courage to attempt the unbounded variety of the Miltonic measures. Birds of a weak flight move always in a line; but, the Eagle, wonderful in his soarings, shews in his very stoops the power of his wing. A poet, of a superior spirit, must have resources in the variety of his numbers. The flight of Satan, in Paradise Lost, is not to be pent up in a couplet.

Then from pole to pole
He views in breadth; and without longer pause,
[14] Down right into the world's first region throws
His flight precipitant; and winds with ease
Trough the pure marble air his oblique way,
Amongst innumerable stars[1]).

Hor. In comparing, as you have done, the gradations in poetic harmony to the flight of birds, by the soarings and stoops of the Eagle, I presume, you mean something equivalent to those enforcements and lowering of sounds, which give such a pleasing variety, and have so powerful an effect in music.

Eug. Of this we have a fine example in the following passage; in wich you'll observe, that the Poet sets out with almost a prosaic weakness of verse; thence rising [15] gradually, like the swell of an organ, he soars into the highest dignity of sound.

Th' infernal Serpent; he it was, whose guile,
Stir'd up with envy and revenge, deceiv'd
The mother of mankind, what time his pride
Had cast him out from heav'n, with all his host
Of rebel Angels, by whose aid aspiring
To set himself in glory above his peers,

[1]) *Par. L.* III, 560—565.

Digitized by Google

He trusted to have equal'd the most high,
If he oppos'd; and with ambitious aim
Against the throne and monarchy of God
Rais'd impious war in heav'n and battel proud
With vain attempt. Him the almighty power
Hurl'd headlong flaming from th' ethereal sky,
[16] With hideous ruin and combustion, down
To bottomless Perdition, there to dwell
In adamantine chains, and penal fire,
Who durst defy th' Omnipotent to arms.
Par. Lost[1]).

It is obvious from what I have said of it, that the Couplet is not formed for such gradations as these. On the contrary, from the sameness in its flow, every sentiment, of what nature soever, comes equally recommended to the ear, and of course to our attention. Thus, the following thought in Eloisa to Abelard, receives as much importance from the movement of the verse, as it could have done, had it been destined to inspire us with the most noble and virtuous feelings.

Not Cæsar's empress wou'd I *deign to prove:*
No, make me mistress to the man I love[2]).

[17] *Asp.* This sentiment may, as you have observed, receive an importance from the movement of the verse; but you will allow, that it is very little indebted to the expression.

Eug. The expression must often be disgraced, when a rhyme is necessary. You have made, Aspasia, a much better use of this passage, than I meant to do: for I produced it merely to shew, that where a sameness of versi-

[1]) *Par. L.* I, 34—39.
[2]) *El. to Ab.* 87—88.

Digitized by Google

fication prevails, there can be no degrees, no contrasts in the sounds, which, like shades in painting, throw forward, and give a distinction to the superior beauties.

Hor. Mr. Pope seems to have had the same idea, with respect to the thoughts, that you have with respect to the sounds.

[18] He says,

'To bestow heightening on every part, is monstrous: 'some parts ought to be lower than the rest; and nothing 'looks more ridiculous than a work, where the thoughts, 'however different in their own nature, seem all on a 'level.'—

Letter to Mr. Walsh [1]).

Eug. I wonder he did not perceive the ill effects of this equality in the cadence of his verse, as well as in the colouring of his ideas. Of all the modes of versification, that have been cultivated by men of sense, the [*d*] Latin distich, and modern couplet are the greatest levellers. There is no li-[19]berty, no continuance in their movements. Like the out-line of a scholar in drawing, they are broken, and interrupted; but, a flow of pencil is the stile of a master in his art. Would you have a proof of what I advance?

Ye sacred Nine! that all my soul possess,
Whose raptures fire me, and whose visions bless;

[*d*] The couplet, like the distich, has a strong epigrammatic turn: it is formed to run into points; but, above all, it delights in the antithesis; and the art of the versifier is complete, when the discord in the ideas is [19] proportioned to the accord in the sounds. To jar and jingle in the same breath, is a master piece of Gothic refinement.

---

[1]) *Vom* 2. 7. 1706. *Works* VI, 50—51.

Digitized by Google

Bear me, oh bear me to sequester'd scenes,
The bow'ry mazes, and surrounding greens.
W. Forest [1]).

HERE, you cannot but be sensible, how the enthusiasm is tamed by the precision of the couplet, and the consequent littleness in the scenery.

[20] How different Milton?

Yet not the more
Cease I to wander, where the Muses haunt
Clear spring, or shady grove, or sunny hill,
Smit with the love of sacred song; but chief
Thee, Sion, and the flow'ry brooks beneath,
That wash thy hallow'd feet, and warbling flow,
Nightly I visit.
Par. Lost [2]).

THO' it do not immediately belong to this part of my subject, yet I must take notice here of a beauty, which finds its place naturally in blank verse, but is almost incompatible with the regular movement of the couplet. I mean those sudden breaks or transitions in the verse, which so strongly characterize the passions; and dart, as it [21] were, a sentiment into the inmost soul of the reader.

Is this the region, this the soil, the clime,
Said then the lost Arch-angel, this the seat
That we must change for Heav'n, this mournful gloom
For that celestial light. *Be it so,* since he
Who now is sov'ra'n can dispose and bid
What shall be right: *farthest from him is best,*
Whom reason hath equal'd, force hath made supreme

[1]) *Windsor For.* 259—262.
[2]) *Par. L.* III, 26—32.

Digitized by Google

Above his equals. *Farewell, happy fields,*
Where joy for ever dwells. *Hail horrors, hail*
Infernal world, and thou profoundest hell
Receive thy new possessor.

Par. Lost[1]).

In the pathetic speeches of Dido, in the fourth Æneid, there are many fine ex-[22]amples of the force that may be given to a sentiment, by these sudden breaks and transitions in the verse: yet, these are entirely lost in the English translation. It cannot be said, that Dryden wanted feeling. To what then can we impute this weakness, if it be not to the invariable tameness and regularity of the couplet? You, Hortensio, may be convinced of this, by comparing the English with the Roman poet: but, Aspasia must be satisfied some other way. I will therefore repeat Mr. Dryden's Translation of a particular passage; after which, I will give you one in blank verse, which, I think, enters more into the spirit of the original. As I am certain, Aspasia, that you remember both the passage and the occasion; it will require no introduction.

[23] [*e*] As if the peaceful state
Of heavenly powers were touched with human fate!
But go: thy flight no longer I detain,
Go seek thy promis'd kingdom thro' the main;
Yet, if the heavens will hear my pious vow,
The faithless waves, not half so false as thou,
Or secret sands shall sepulchres afford

[*e*] Scilicet is superis labor est, ea cura quietos
Sollicitat! Neque te teneo, neque dicta refello.
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia hausurum scopulis, ac nomine Dido
Sæpe vocaturum——

[1]) *Par. L.* I, 242—252.

Digitized by Google

To thy proud vessels, and their perjured Lord.
Then shalt thou call on injured Dido's name [1]).

Asp. I HOPE, Eugenio, your blank verse will give the poor queen a little more spirit.

[24] *Eug.* You shall judge for yourself ——

Think we, such toils, such cares disturb the peace
Of heav'ns blest Habitants? Alike I scorn
Thy person and imposture. Go, pursue
Thro' seas, thro' storms thy visionary throne;
In thy mid-course, if justice rules above,
O may destruction wait thee! may'st thou, dash'd
On some avenging rock, call, often call
On lost Eliza—

It often happens in the couplet versification, that, when the poet has fully expressed his idea, the necessity of a rhyme obliges him to weaken its effect by the addition of some unnecessary circumstance: as in the following instance—

[25] [*f*] What do I say? where am I? fury turns
My brain; *and my distemper'd bosom burns.*
Dryden [2]).

Sometimes this is carried to a ridiculous excess.

[*g*] To those whom fevers burn, the piercing smell
Of vigorous wine is grievous, *Death and Hell.*
Creech [3]).

[*f*] Quid loquor? aut ubi sum? Quæ mentem insania mutat? Vir.
[*g*] At cum membra hominis percepit fervida febris,
Tum fit odor vini plagæ mactabilis instar. Lucretius.

[1]) *Drydens Æneis* IV, 546—554.

[2]) *Ebenda* 854—855. *Ähnliche Lückenbüsser bespricht* C. Macpherson *in seiner Berliner Diss.* Über die Vergil-Übersetzung des John Dryden 1910, S. 44—45.

[3]) Thomas Creech (1659—1700). *Seine Lucrez-Übersetzung erschien*

Digitized by Google

We are tempted to laugh at such trifling as this. But what shall we say, when the noblest images are ruined for the sake of a jingle?

[26] [*h*] He spoke, and awful bends his sable brows;
Shakes his ambrosial curls, and *gives* the nod;
The stamp of fate, and sanction of the God.
High Heav'n with trembling the dread signal took,
And all Olympus to the centre shook. Pope[1]).

Had it not been for the rhyme, that third line had never found its way into this description. I need not observe to you, how it interrupts the succession of the ideas, and [27] embarrasses the image. It was owing to the same cause, that Jupiter is represented shaking his curls, before he had given the nod; whence, that which in the original was a happy effect, becomes in the translation a trifling action.

Asp. I FORGIVE you this time, Eugenio, but let me have no more translations.

Eug. YOUR reproof is just; as the force of the last example turns on a comparison, which it is not in your power to make. I shall not forget the attention due to you a second time.

[*h*] Η, και κυανεῃσιν επ' οφρυσι νευσε Κρονιων
Αμβροσιαι δ' αρα χαιται επερρωσαντο ανακτος
Κρατος απ' αθανατοιο, μεγαν δ' ελελιξεν Ολυμπον.
Dixit, et nigris superciliis *annuit* Saturnius:
Ambrosiæ vero comæ *concussæ sunt* regis
A capite imortali; ac magnum tremefecit Olympum.
Clarke[2]).

zuerst 1682. *Das Zitat gibt die Verse* VI, 804—805 *(Ausg. Lachmann) wieder.*

[1]) *Il.* I, 683—687 (528—530 *des Originals).*

[2]) Samuel Clarke (1675—1729). *Seine Ausgabe der Ilias mit Übersetzung erschien* 1729.

Digitized by Google

HAVING thus far shewn that blank verse has many advantages over rhyme; and that it leaves the poet infinitely more at large with respect to the sense, the sound, and [28] the expression: I shall conclude this part of my subject, with a remark on the ill effect, in our language, from the prevalence of that hissing consonant the S *. The Greeks, we are told, had such an aversion to this letter, that they called it the savage, the impure letter: if this were so in a language rich in vowels, what must it be in one so over-charged with consonants as ours? When the necessity of a rhyme throws the governing verb in a period into the present time, all the other verbs thro' that period must follow the lead; thus—

> Is it for thee the lark ascends and sings?
> Joy tunes his voice, joy elevates his wings.
> *Es. on Man* [1]).

Here, instead of the melting warble of a lark, we have the dissonant hissing of a [29] serpent. Should it be said to this, that these are objections rather, to the nature of our language, than to the art of the poet; I answer, it may be so, while it is under the servitude of rhyme: but why should we prefer that mode of versification, which aggravates the imperfections of our own language, and prevents our imitating, or adopting the beauties of others? To pursue these reflections minutely, would be to descend from the character of a critic to that of a grammarian; I shall therefore content myself with observing, that it is a fault, to suffer any one letter to take possession of the ear, or to govern entirely the sound of the verse: unless, where the alliteration is brought in aid of the sense; in which case, it may sometimes be-

[1]) *Ep.* III, 31—32; *vgl. oben* S. 25 *mit Anm.*

Digitized by Google

come a beauty: but certainly, it is not a beauty in the following instance.—

[30] Ea*ch* *ch*ief his sev'nfold *sh*ield display'd,
And half un*sh*eath'd the *sh*ining blade.

Or,

By the hero's armed shades,
*Gl*itt'ring thro' the *gl*oomy *gl*ades.
Ode on St. Cecilia's Day[1]).

In a less careful versifier, such effects might be imputed to negligence; but here, I doubt, they were designed as beauties. When the habit of playing with sounds is once admitted into poetry, it branches out into innumerable triflings. We cannot, in this case, be too much on our guard against the force of example. The reputation of a writer makes even his errors fashionable: we naturally imitate those whom we admire; and when we cannot assume their graces, we adopt their foibles. I fear, [31] Aspasia, that this minute criticism has tired your patience

Asp. Not at all: I look upon it as an artful lowering of your subject, from whence you are to rise to the sentimental harmony.

Eug. You give authority to my ideas, by the use you make of them.

In treating the second part of my subject, you will, no doubt, expect, that I should borrow, as I have already done, my examples from Milton: but here, I am tempted to change my author; principally, as it gives me an opportunity of doing justice in this particular, to the most extraordinary genius, that our country, or, perhaps, any other has produced. It seems then to me, that, Shakespear, when he at-[32]tends to it, is not only excellent in

[1]) Pope, *Gl. Ed.* S. 42, 45—46 *u.* 77—78.

Digitized by Google

the mechanism of his verse, but, in the sentimental harmony, equal, if not superior to any of our English poets. The first example I shall give you of his merit in this kind, is in the celebrated speech of King John to Hubert, when he first opens to him his designs on the life of Arthur.

Hubert.

I am much bounden to your majesty.

K. *John.*

Good friend, thou hast no cause to say so yet;
But thou shalt have; " and creep time ne'er so slow,
Yet it shall come for me to do thee good.
I had a thing to say—but let it go:
The sun is in the heaven, and the proud day
Attended with the pleasures of the world
Is all too wanton, and too full of gawds,
[33] To give me audience. " If the midnight bell
" Did, with his iron tongue and brazen mouth
" Sound on unto the drowsie race of night;
" If this same were a church-yard where we stand,
" And thou possessed with a thousand wrongs;
" Or if that surly spirit, Melancholy,
" Had bak'd thy blood and made it heavy-thick,
" Which else runs tickling up and down the veins.
&c.[1]).

Hor. I ALLOW you, that in these lines, there is a general agreement between the sound, or [*i*] rather, between

[*i*] The necessity of this distinction will appear from hence, that the movement of a verse may be good, and the sound at the same time may be faulty.——

As,

Music her soft assuasive voice applies.
Ode on St. Cecil[2]).

There is a continued hiss thro' this line——

[1]) *King John* III, 3, 29—43. [2]) Z. 25.

Digitized by Google

the movement [34] of the verse and the idea which it conveys; but it will not so readily be allowed you that this was designed: and the generality of readers will, I dare say, esteem it rather casual than artificial.

Eug. WHEN a man strongly affected by any passion, expresses himself in words, the [35] natural tones of which correspond with his ideas, it may possibly be by accident. But when we observe the same co-incidence in a Poet, it is most reasonable to suppose, that it is the effect of design. For as he has time to select his images and sentiments, so he has likewise to accommodate the movement of his numbers to the nature of those ideas he means to express.

Asp. I HAVE heard, that there have been Philosophers who supposed that all the beauties in nature were produced by chance; I fancy, they would not have been well pleased, to have had the beauties in their writings included in the jumble.

Eug. WERE we to follow the common notions concerning Shakespear, we should be induced to think, that he struck out [36] his pictures by dashing his pencil against the canvass; or that, like the Sibyl in Virgil, he was only a temporary instrument, to convey the dictates of a superior agent.

The Greek Critics carefully observed this distinction: thus Aristotle—Λεγω δε ηδυσμενον μεν λογον, τον εχοντα ρυθμον και αρμονιαν και μελος. By the ρυθμος was meant the measure or movement of the verse; by μελος, the sweetness of the sound; and by Harmony, the agreement of either, or of both with the idea. The French Critic, Dacier, by not entering into this distinction, has fallen into a strange error; for he supposes that by the ρυθμος and μελος Aristotle meant the dancing and music which usually accompanied the Greek drama. But I cannot conceive how either dancing or piping could be reckoned a constituent part of versification—λογον, τον εχοντα ρυθμον, &c.—Especially, if, as this same Critic informs us, the dancing and music were at the end of the Acts.——

Digitized by Google

Hor. Mr. Pope has given some encouragement to this notion, where he says—'The poetry of Shakespear is 'inspiration indeed: he is not so much an imitator as an 'instrument of nature; and 'tis not so just to say that 'he speaks from her, as that she speaks thro' him[1]).'

Asp. These distinctions are too subtile for me. I shall never be brought to consider the beauties of a Poet in the same light that I do the colours in a Tulip.——[2])

Eug. The beauties of Shakespear's versification appear accidental when they are [37] most artificial: for, the mechanism of his verse, however [*k*] carefully formed to have its effect, is so fashioned to the temper of the speaker, and nature of the subject, that we overlook the artifice; and it passes along unheeded, as the casual flow of an unstudied eloquence. Thus the bold and resolute Petruchio.

Have I not in my time heard lions roar?
Have I not heard the sea, puffed up with winds,
Rage like an angry boar chafed with sweat?
[38] Have I not heard great ord'nance in the field?

[*k*] Yet must I not give nature all: thy art
My gentle Shakespear, must enjoy a part.
For tho' the Poet's matter nature be,
His art doth give the fashion: and that he
Who casts to write a *living line*, must sweat
(Such as thine are) and strike the second heat
Upon the Muses anvile——
Again——
In his well torned, and true filed lines.
Ben Johnson,
to the memory of William Shakespear[3]).

---

[1]) *Siehe oben* S. 26.

[2]) *Fraglos eine Anspielung auf* Johnsons *Rasselas, chap. X:* he [the poet] does not number the streaks of the tulip etc.

[3]) Z. 55—61, 68.

Digitized by Google

And heav'ns artillery thunder in the skies?
Have I not in a pitched battle heard
Loud 'larums, neighing steeds, and trumpets clangue[1])?

In support of the sentimental harmony in these lines, you may observe, how, by changing the pauses, and varying the movement, the poet has at once guarded against a monotony, and enforced his ideas. Would you see his artifice in its full light, let us follow him through a succession of varied movements. Is there not something mournful in the cadence of these lines?

Constance.

What dost thou mean by shaking of thy head?
Why dost thou look so sadly on my son?
[39] What means that hand upon that breast of thine?
Why holds thine eye that lamentable rheum?
K. *John*[2]).

How different are the accents of the unhappy Constance, in this solemn and earnest address to Heaven?

Arm, arm, ye Heavens, against these perjur'd kings!
A widow cries, Be husband to me, Heav'n!
Let not the hours of this ungodly day
Wear out the day in peace; but 'ere sun-set,
Set armed discord twixt these perjured kings;
Hear me, oh, hear me[3])!

Observe what starts of passion succeed.

Austria. Lady Constance, peace.

Const. War, war, no peace; peace is to me a war.
[40] O Lymoges, O Austria! thou dost shame

[1]) *T. Shr.* I, 2, 201—207.
[2]) *King John* III, 1, 19—22.
[3]) *Ebda.* 108—112.

Digitized by Google

That bloody spoil: thou slave, thou wretch, thou coward,
Thou little valiant, great in villany!
- - - - - - - What a fool art thou,
A ramping fool, to brag, to stamp and swear
Upon my party; thou cold blooded slave,
Hast thou not spoke like thunder on my side? [1])
Does the anxious heart lament its lost peace?
- - - - - - - O gentle sleep,
Nature's soft nurse, how have I frighted thee,
That thou no more wilt weigh my eye-lids down,
And steep my senses in forgetfulness?
Why rather, Sleep, ly'st thou in smoaky cribs,
Upon uneasie pallets stretching thee,
[41] And husht with buzzing nightflies to thy slumber;
Than in the perfum'd chambers of the Great,
Under the canopies of costly state,
And lull'd with sounds of sweetest melody?
K. *H.* IVth [2]).

Mark, how the terrors of a guilty mind echo thro' these lines——
- - - O it is monstrous! monstrous!
Methought the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me, and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd
The name of Prosper——
Tempest [3]).

[42] Would you compare, Aspasia, the tender breathings of a Lover, with the bold and swelling tones of a soldier?

Glendower — She bids you,
All on the wanton rushes lay you down,

[1]) *Ebda.* 112—124.
[2]) II *King Henry* IV., III, 1, 5—14.
[3]) *Temp.* III, 3, 95—99.

Digitized by Google

And rest your gentle head upon her lap;
And she will sing the song that pleaseth you;
And on your eye-lids crown the God of sleep;
Charming your blood with pleasing heaviness;
Making such difference betwixt wake and sleep,
As is the difference betwixt day and night,
The hour before the heavenly-harness'd team
Begins his golden progress in the east [1]).

In agreement with the ideas, the poet has drawn out these lines into a languid monotony.

[43] *Othello.*

Farewell the plumed troops, and the big wars,
That make ambition virtue! Oh, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit stirring drum, th'ear piercing fife,
The royall banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war;
And, oh, you mortal engines, whose rude throats
Th' immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell!—*Othello's occupation's gone* [2]).

Asp. That close, Eugenio, was happy. Or, is it, that the change in your voice has given that effect to the verse?

Eug. The voice of a Garrick cannot lend beauties to Shakespear; it is no small praise [44] that he can do him justice. When such contrasts as these, which I have brought together, are made to succeed each other suddenly, and in the same breath, so that we immediately feel the transitions; then, the several parts have, not only the intrinsic beauties of musical imitation, but likewise a

[1]) I *King Henry* IV., III, 1, 214—222.
[2]) *Oth.* III, 3, 349—357.

Digitized by Google

relative advantage from their comparison one with the other; and this may, with some allowance, be called the clear-obscure of harmony. The following passage, in Cymbeline, is a proof and illustration of what I have advanced.

Bellarius.

O! thou Goddess,
Thou divine nature! how thyself thou blazon'st
In these two princely boys! they are as gentle
[45] As Zephyrs blowing below the violet,
Not wagging his sweet head; and yet as rough
(Their royal blood enchaf'd) as the rud'st wind
That by the top doth take the mountain pine,
And make it stoop to th' vale[1]).

With what dignity do the numbers move in the opening of this address? In the close, they spring into a storm, and sweep all before them.

Hor. I recollect, in Lear, a beautiful example of a most affecting transition in the sound, corresponding with a sudden and pathetic change in the idea.

Lear.

I tax not you, you elements, with unkindness;
[46] I never gave you kingdoms, called you children;
You owe me no subscription. Then let fall
Your horrible pleasure;—here I stand your brave;
" A poor, infirm, weak, and despis'd old man[2])."

Again, when Hamlet prevents Horatio from drinking the poison.

---

[1]) *Cymb.* IV, 2, 169—175.

[2]) *Lear* III, 2, 16—20. — *In* Z. 25 *lesen* Q. 1 *u.* F. 1: slave; *so auch* Gl. Ed.

Digitized by Google

Hamlet.

If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity a while,
" And in this harsh world draw thy breath in pain[1])."

The breast actually labours to get through this last line.

Eug. And yet these arts pass unnoticed in Shakespear, while they are celebrated in [47] Poets of inferior merit. The cause of this may be, that we more readily observe any artifice in the management of the sounds, when we are not much affected by the ideas. It is in excellent poetry, as in capital painting, the fine and delicate touches of art are lost in the general effect. It requires some degree of temper to trace the minute and auxiliary beauties of poetic harmony thro' such a passage as this.——

Othello.

Do you go back dismay'd? 'tis a lost fear:
Man but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go?
Now—How dost thou look now? Oh ill-starr'd wench,
Pale as thy smock! when we shall meet at compt,
[48] This look of thine will hurl my soul from heav'n,
And fiends will snatch at it. Cold, cold, my Girl,
Ev'n like thy chastity. O cursed slave!
Whip me, ye Devils,
From the possession of this heav'nly sight,
Blow me about in winds, roast me in sulphur,
Plunge me in steep-down gulphs of liquid fire[2]).

Before we quit Shakespear's versification, I must observe to you,—that he intended it to be nothing more

[1]) *Hamlet* V, 2, 357—359.
[2]) *Oth.* V, 2, 269—280.

Digitized by Google

than a measured [*l*] or musical prose; except, when he [49] meant to rise in his subject, or give a distinction to a thought; and then, we shall always trace in his numbers the influence of his feelings; and find, that they assume a regularity and harmony, in proportion as he was interested in the effects. Nothing could be more opposite to the genius and character of this Poet, than a constant equality of versification; nay, it is easy to see that he has often been careful to avoid it. The same is observable in Milton, who sometimes descends into a prosaic negli-[50]gence, merely to interrupt the monotony; and, has frequently chosen to disgrace his measures, rather than to fatigue the ear.

Hor. Some Critics do not understand this so, when they tax his verse with being often weak and unequal.

Eug. The error then must have been in his judgment; or, these inequalities were most certainly designed.

Having in this place supported an observation on Shakespear, by a proof drawn from the practice of Milton, it may not be improper to shew, that the versification of these two poets had other points of resemblance.

[*l*] In general, Shakespear's verse has the easy prosaic flow of the Iambic: on extraordinary occasions, it rises into the dignity and harmony of the Hexameter. Thus, he has greatly the advantage of the Greek Tragedians, who were confined to the Iambick; and of the French, who, from the regularity of the Couplet, cannot loosen their verse into a prosaic movement. That Shakespear's [49] versification is agreeable to nature, may be proved from the authority of Aristotle, who having observed, that the Iambick measure was best adapted to the genius of tragedy, because it came the nearest to common discourse, proceeds thus—

Λεξεως δε γενομενης, αυτη η φυσις το οικειον μετρον ευρε. μαλιςα γαρ λεκτικον των μετρων το ιαμβει ονες. σημειον δε τουτου· πλειςα γαρ ιαμβεια λεγομεν εν τῃ διαλεκτῳ τῃ προς αλληλους· εξαμετρα δε ολιγακις, και εκβαινοντες της λεκτικης αρμονιας. Cap. iv. De Poetica.

Digitized by Google

Full many a Lady
I've ey'd with best regard, and many a time,
[51] Th' harmony of their tongues hath into bondage
Brought my too diligent ear; for several virtues,
Have I lik'd several Women, never any
" With so full soul, but some defect in her
" Did quarrel with the noblest grace she ow'd,
" And put it to the foil. But you, O you!
" So perfect, and so peerless are created
" Of every creature's best.—

Tempest[1]).

In this passage, the rising from the feeble and prosaic movement of the first lines, to the even tenor of harmony in the last, is entirely Miltonic. Or, to speak more justly, it is one of those fine gradations in poetic harmony, which give a kind of growing energy to a thought, and form a principal [52] beauty in the versification of Shakespear and Milton.

Hor. There is a species of harmony, Eugenio, of which you have made no mention; and yet, some of our poets seem to delight much in it; I mean the imitating the precise idea in the sound; as, in the whispering of the breeze, the tumbling of ruins.

Eug. Or, The rumbling of Drums, as thus,

The double, double, double beat
Of the thund'ring Drum
Cries, Hark, the foes come.

Dryden[2]).

This is altogether ridiculous; that rule of Criticism, the sound should seem an echo to the sense[3]), must not be

[1]) *Temp.* III, 1, 39—48.
[2]) *A Song for St. Cecilia's Day (Gl. Ed.* S. 369—371), Z. 29—31.
[3]) Pope, *Essay on Criticism,* 365.

Digitized by Google

understood too [53] literally. The sounds should, indeed, be always in accord with the sense; but they should accompany, not mimic it. As the movements of a good dancer are governed by the music, so the music of the verse should be governed by the idea: but, the nature of language will not admit, in this latter case, of a constant correspondence: however, though we cannot, so often as we might wish, make our numbers harmonize with the subject, we should never suffer them to run counter to it—as they too evidently do in the following instance.

> Not half so swift the trembling doves *can* fly,
> When the fierce eagle cleaves the liquid sky;
> Not half so swiftly the fierce eagle moves,
> When thro' the clouds he drives the trembling doves.
> *Windsor Forest*[1]).

[54] I HAVE not met with any lines more at variance with their subject than these: instead of running lightly off, they *do cleave* to the tongue.

To prescribe how far we may go in this kind of imitation, is impossible, otherwise than by examples; for this, like many other beauties in poetry, can be determined only by a happiness of feeling.

THE author of the Fleece has carried the sentimental harmony to the utmost allowable point, in the following description of a sudden calm.

> with easy course
> The vessels glide; unless their speed be stopp'd
> By dead calms, that oft lie on those smooth seas,
> [55] While every Zephyr sleeps; then the shrouds drop

[1]) *W. F.* 185—188.

Digitized by Google

The downy feather on the cordage hung,
Moves not; the flat sea shines like yellow gold
Fus'd in the fire, or like the marble floor
Of some old temple, wide[1]).

IT is evident, that the poet studied the effect in these verses; but he has softened his artifice by the simplicity of his language; had it not been for this, the labour would have been manifest. Hence it appears, that the perfection of this species of harmony consists in its seeming wholly accidental: and this can only be, when the words are so happily chosen, and the sounds are so connected with the idea, that they seem all to spring from one and the same motion of the soul.

[56] *Hor.* LET us, at the same time, suppose the idea to be beautiful, and then, your description will reach much farther than you intended; for, it takes in, not only a part of good writing, but, perhaps, the whole.

Eug. FROM this point, we may take a general view of our subject. We began by considering harmony simply as an address to the ear: thence, we traced its correspondence with the idea, and, of course, with the imagination. The simplest truth is pleasing by its very nature; but this pleasure cannot be too much heightened: the force and surprise of imagery, the elegance of diction, the varied accords of harmony tend all to this point. Poetry is to the soul, what the sun is to nature; it calls forth, it cherishes, it adorns her beauties. As we improve our language, we multiply [57] the resources of poetry; of all the means of forwarding this improvement, the forming and perfecting our versification is the most powerful.

[1]) Dyers *Fleece,* C. IV, *in der Ausgabe in* Johnsons English Poets, *Bd. 58,* S. 221.

Digitized by Google

Asp. I did not imagine, Eugenio, that the flow of a verse could have taken so large a range.

Eug. It extends still farther. Why does the eye fill with gladness, at the bare mention of a great or generous action? The mind is pre-disposed to receive the finest impressions: the true direction and happiest effect of poetry, is, by renewing these impressions, to preserve the mind in a state of sensibility: we are induced to repeat those impressions, by the pleasing sensations with which they are attended: for, the supreme Goodness has so formed our organs, that [58] those arts which tend most to refine our feelings, and, of consequence, our manners, give us at the same time the greatest pleasure. Now, it is probable, that all the powers which produce these refined pleasures spring from one common principle, as it is evident they tend to one common end: for there is such an intercourse among them, that, while we perfect our sensations in any one of them, we acquire a general aptness for them all.

Hort. Must not the moral sense partake, in some measure, of this general connexion?

Eug. The author of the Characteristics will answer you much better than I can do [*m*]: " The mind, which is spec- " tator [59] or auditor of *other minds*, cannot be without its " *Eye* and *Ear*; so as to discern proportion; distinguish " sound, and scan each sentiment or thought which comes " before it. It feels the soft and harsh, the agreeable and " disagreeable, in the affections; and finds a *foul* and *fair*, " a *harmonious* and a *dissonant*, as really and truly here, " as in any musical numbers, or in the outward forms " or representations of sensible things[1])."

[*m*] Inquiry concerning Virtue.

[1]) Shaftesbury, *Works*, 1732, II, S. 29. — Siehe *oben* S. 27.

Digitized by Google

[60] DIALOGUE II.

Aspasia, Hortensius, Eugenio.

Hor. THE moment, Eugenio, you left us yesterday, Aspasia betook herself to her Shakespear: her eagerness to apply the hints you have given her, is not to be satisfied; and she seems to enjoy her discoveries, like one who had suddenly acquired a new sense.

To nobler sights,
Michael from Adam's eyes the film removed[1]).

[61] *Asp.* SUCH advantages were not intended for us poor women; even Angels are partial, as you represent them: thus Michael, when he meant to enlighten Adam, says to him,

- - - - - - - - - - Ascend
This hill; let Eve (for I have drench'd her eyes)
Here sleep below, while thou to foresight wak'st[2]).

So it is you men deal with us; you cut us off from the means of knowledge, and then wonder at our ignorance. Good sense you have appropriated, by calling it manly.

[1]) *Par. L.* XI, 411—412.
[2]) *Ebda.* 366—368.

Digitized by Google

Taste, indeed, you allow us; but you keep it in subjection to your superior genius:—

[62] *Eug.* WERE you to examine thoroughly the difference between Taste and Genius, you would have the satisfaction to find, that there are few men who are entitled to a submission from you on this account.

Asp. LET me, Eugenio, owe this obligation, as I have done many others, to you.

Eug. As our conversation yesterday turned intirely on poetry, we may preserve a connexion, by considering the qualities to be examined, solely as they relate to that art. When they are once determined in any one mode, it will be easy to extend them to eloquence in general, and from thence to every art in which they are naturally exerted.

[63] A POET illustrates one object by a comparison with another: he discovers a just and beautiful relation between two ideas: this is Genius. Aspasia feels in its whole force the merit of that invention; this is Taste. Now, it is evident, that there must be a great difference between the perceiving a beauty that is discovered for us, and the making that discovery ourselves: accordingly, we are assured by experience, that a man of quick perception, may be of slow invention; and that a lively reader may be a dull poet.

Hor. We are so apt to over-rate our own talents, that I do not all wonder, that so many men should, in themselves, mistake Sensibility for Genius. Are we not too much encouraged in this error by the vanity of Critics and Commentators, who are con-[64]tinually insinuating to us, that they partake, in some measure, of that Divinity, which they attribute to their poets.

Digitized by Google

Eug. UNHAPPILY, they support their pretension by the [*n*] authority of Cicero, who was himself the strongest exception to it. In short, Hortensio, the best Critic, considered merely as such, is but a dependent, a sort of planet to his original; he does no more than receive and reflect that light, of which his poet is the fountain[1]).

Asp. IF you mean that I should have a clear conception of Genius, you must descend from these exalted ideas to its effects.

[65] *Eug.* THE distinctive property of Genius is to surprize, either by original Beauty, or Greatness in the idea. These are the master springs; but there are others which are subordinate: for a superior genius will so dress the most common thought, or familiar image, as to give it some unexpected advantage; by which it becomes apparently, if not really, original: the result is the same; we are surprized; every such effect implies a degree of novelty, and, consequently, of Invention.

Hor. Is not surprise rather the effect of wit than of genius?

Eug. To determine this, we must state the difference between them. This seems to me to depend on the degrees of our pe-[66]netration, and the nature of our feelings. The man of wit has a limited view into the relations of ideas; and from those which he does see, his feelings direct him to choose the most singular, not the most beautiful. He works upon us by surprise

[*n*] Quorum omnium interpretes, ut Grammatici Poetarum, proxime ad eorum, quos interpretantur, divinationem videntur accedere—
Cic. de Divin. l. i.

[1]) *Siehe oben*, S. 28, *Anm.*

Digitized by Google

merely; but the man of genius surprises by an excess of beauty.

Hor. It should seem to follow from hence, that the genius may be a wit when he pleases; yet we have seen such, who have made the attempt without success.

Eug. Very rarely, when they give into the practice of being playful: thus, who has more wit than Shakespear? If others have failed, it must have been from the influence of a better habit: accustomed to unite ideas by their beauties, they overlook [67] the little points of similitude in those which are the most opposed; or, of difference, in those which are the most united: hence, as Cunning is but a short-sighted Wisdom, Wit may be called the short-sight of Genius.

Hor. You make a greater difference between them than will be allowed by many.

Eug. I use them in that sense, in which they are understood, when we say, that Ovid had wit, and Virgil genius: that this is the most exact and received sense of these words, will appear from hence, that, were I to assert, that Virgil had more wit than Ovid, I should be laughed at: yet this would be the consequence of understand-[68]ing Wit in too [*o*] inlarged a sense, or of making it equivalent to Genius.

[*o*] In the Essay on Criticism, it is said—

True Wit is Nature to advantage dress'd.

But immediately after this, the Poet adds—

For works may have more wit than does 'em good[1]).

Now, let us substitute the definition in the Place of the thing, and it will stand thus. A work may have more of *Nature dress'd to advantage* than will do it good. This is impossible; and it is evident, that the con-

[1]) *Essay on Cr.* 297 *u.* 303.

Digitized by Google

Asp. I HAVE been often ill satisfied with myself, for not readily entering into such thoughts, as I have known were generally esteemed witty. You have, I thank you, Eugenio, lessened the number of my mortifications. I must own, I have always preferred Humour to Wit, perhaps it was, that I more easily understood it. I should call upon you for a better explanation of this matter, were I not more intent on [69] another. You remember, that, discoursing the other day, on a passage in the *Inquiry into the Beauties of Painting,* in which, the superiority of Poetry is rather hinted at than explained[1]), you promised me, that you would enlarge this part of the subject, and—

Eug. I UNTERSTAND you, Aspasia; and should be glad, in this, as in every thing else, to prevent your wishes.

I OBSERVED just now, that the distinctive property of Genius is to surprise, either by original Beauty, or Greatness, in the idea.

THE principal beauties in Poetry, spring from the force or elegance of its images: of these, we will first examine such as are [70] peculiar to Poetry; after which, we will pass to those which are in common to Poetry and Painting. Of the former class, are all images founded on comparisons, either direct, or implied. The merit of these consists in a striking similitude between two objects, which, to common observation, have no apparent or necessary connexion: hence we may judge of the merit of a comparison, by the degree of our surprise, which arises from a combined admiration of its justness, its

fusion arises from the Poet's having annexed two different ideas to the same word——

[1]) S. 188 ff. *der ersten Ausg.; Miscellanies* S. 94—96.

Digitized by Google

novelty, and beauty. A comparison is direct in the following instance—

- - - - - - - On her left breast
A mole cinque-spotted, like the crimson drops
I' th' bottom of a cowslip——
Cymbeline[1]).

[71] An implied comparison, or, in the language of the Critics, a metaphor, consists in conveying an idea intirely by the substitution of an image: this will be best understood by an example.——

ANGELO, in Measure for Measure, observing, that his guilty passion for Isabella, was inflamed by his knowledge of her innocence, is shocked at the wickedness of his nature; which he aggravates by the force of a metaphor.

- - - - - - - - - Can it be,
That modesty may more betray our sense
Than woman's lightness! " having waste ground enough,
" Shall we desire to raise the Sanctuary,
" And pitch our evils there? Oh fie, fie, fie[2])."

[72] SOMETIMES a Poet has the happiness to blend these two kinds of beauty in the same image: he sets out with illustrating his object by a direct comparison; and continues to support it by a metaphor. This is a high degree of beauty; for, it can only happen, when the comparison is so exquisitely just, that the qualities essential to the borrowed object, are, with the utmost propriety, transferred to the original one. Thus Bellarius, describing to his pupils, the ruin of his fortunes at court.

---

[1]) *Cymb.* II, 2, 37—39.
[2]) *M. f. M.* II, 2, 168—172; *in* Z. 20 *l.* raze *statt* raise.

Digitized by Google

- - - - - - Cymbeline lov'd me,
And when a soldier was the theme, my name
Was not far off; then was I as a tree,
Whose boughs did bend with fruit. But in one night,
A storm, or robbery, call it what you will,
[73] Shook down my mellow hangings, nay, my leaves;
And left me bare to weather.

Cymbeline[1]).

Of this species of beauty, the following is, perhaps, a still more elegant example—

- - - - - She never told her love,
But let concealment, like a worm i' th' bud,
Feed on her *damask* cheek.

Twelfth Night[2]).

Shakespear's images are not mere addresses to the fancy; they do not play about the surface of an object; they carry us into its essence.——As, where the mother of Hamlet endeavours to excuse his extravagance.——

[74] - - - - - This is mere madness;
And thus a while the fit will work on him;
Anon, as patient as the female dove,
Ere that her golden couplets are disclos'd,
His silence will *sit drooping*[3]).

Had the Poet commanded at one view the whole circle of Nature, he could not have selected such another contrast to madness. It is the most perfect image of a patient, innocent, and modest silence, that ever sprung from human invention. It is by the frequency and degree of

[1]) *Cymb.* III, 2, 58—64.
[2]) *Tw. N.* II, 4, 113—115.
[3]) *Hamlet* V, 1, 307—311.

Digitized by Google

these beauties, principally, that an original Genius is distinguished. Metaphors are to him, what the Eagle was to Jupiter, or the Doves to Venus, symbols of his Divinity; the sure indications of Majesty and Beauty.

[75] *Hor.* It has been a matter of wonder to many, that an imagination, at times, so wild and ungovernable as that of Shakespear, should, in the finer imitations of nature, be distinguished by an unequalled elegance and propriety.

Eug. If we consider the nature and progress of the imagination, we need not wonder, that superior spirits should be the most subject to these excesses. The extremities of poetic boldness, like those of personal courage, will often have a tincture of extravagance. But, this will not be the case in men of subordinate talents; trusting more to imitation than their own feelings, they move in one even tenor; with them, judgment is but an observance of rules; a security to their weakness.

[76] And often, to their comfort shall they find
The sharded Beetle in a safer hold
Than is the full wing'd Eagle.——
Cymb.[1]).

The last species of beauty in comparative imagery, which I shall speak of here, consists in reducing a metaphor to a point. When a picture is given us in a single word, to make out which, in our own imagination, we must go through a succession of ideas, then are we surprised in the most agreeable manner, and the beauty, of course, is consummate. You shall have, Aspasia, an example of this from your favourite author, Fletcher. Amintor, in order to conceal the cause of his grief, had put on a show of mirth; Melantius, his friend, who wanted

[1]) *Cymb.* III, 3, 19—21.

Digitized by Google

to extort the secret from him, was not to be so imposed on.

[77] - - - You may shape, Amintor,
Causes to cozen the whole world withall,
And yourself too; but tis not like a friend,
To hide your soul from me; 'tis not your nature
To be thus idle; I have seen you stand
As you were *blasted*, midst of all your mirth.
Maids Tragedy[1]).

It is by the force or elegance of its allusions and images, that a poetic diction is distinguished from simple versification. The Muses, according to Johnson[2]), have their anvil, and a verse may be laboured into precision and harmony: but, the sallies of the imagination are prompt and decisive; they spring at once into being, and are beauties at their first conception. Thus, in the language of a Poet, the sun is the [78] *eye* of heaven: the heaven itself—a starry *pavement*; a canopy *fretted* with *golden fire*.

Does the mind exult in its fullest freedom? It is—
As *broad*, as *general* as the *casing* air[3]).
What are the repeated calamities of life?
The *slings* and *arrows* of outrageous fortune[4])?
The properties of sleep?
The *birth* of each days *life*; sore labour's *bath*;
Balm of *hurt* minds[5]).
Are our tender years exposed to the infection of vice?—
The canker *galls* the *infants of the spring*[6]).

---

[1]) *Ausg. in Cambridge English Classics*, I, S. 32.
[2]) Siehe *oben* S. 72, Anm. k.
[3]) *Macbeth* III, 4, 23.
[4]) *Haml.* III, 1, 58.
[5]) *Mach.* II, 2, 38—39.
[6]) *Haml.* I, 3, 39.

Digitized by Google

Is the night invoked to countenance deeds of horror and cruelty?

Come, thick night!
And *pall* thee in the dunnest smoak of hell[1]).

Hor. How miserably naked of these beauties are the works of our ordinary [79] songsters? Their metaphors are like the scattered trees in a desert, starved and solitary: in Shakespear, they are vigorous, luxuriant, thickly spread over every part of his poetry.

Eug. This comparison will hold, with respect to images in general: as to these, which we have been just describing, they seem to me, to bear some resemblance to those drawings of the capital Painters, in which, though the parts are rather *hinted* than made out, yet the ideas are compleat; they both give a delightful exercise to our minds, in continuing and enlarging the design. Thus, when the queen would persuade Hamlet to lay aside his mourning:—

Good Hamlet, cast thy *nighted* colour off[2]).

[80] This metaphor seems, at first, to reach no farther than the gloominess of Hamlet's dress; but if our ideas go along with the poet's, we shall extend it to the melancholy of his mind [*p*].

Hor. The manner in which you have expressed yourself in this place, gives me some reason to imagine, that,

[*p*] This is plain by Hamlet's answer.
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
No, nor the fruitful river in the eye,
That can denote me truly. —[3])

---

[1]) *Macbeth* I, 5, 47—48.
[2]) *Hamlet* I, 2, 68.
[3]) *Ebda.* 77—83.

Digitized by Google

joined to the pleasure which you have here remarked, we have a kind of selfish enjoyment on these occasions; for, while we enter into the views, and obey the direction of the Poet, we fancy that we co-operate with him; we grow proud of the connexion, and plume [81] ourselves in his beauties. But let me not interrupt you.

Eug. The purpose of Imagery is either to illustrate, or aggrandize our ideas: of the former, enough has been said.

THE greatness of an image is most obvious, when it strikes us by its immediate power, and with a sudden effect; as, in the description of Satan in Paradise Lost.

- - - - - - - He, above the rest
In shape and gesture proudly eminent,
Stood like a tow'r[1]).

A SECOND species of the sublime consists in giving a gradation to imagery. There is not, perhaps, in Poetry, a nobler instance of this, than in the description of Satan's return to hell—

[82] - - He through the midst, unmark'd,
In show Plebeian Angel militant
Of lowest order, pass'd; and from the door
Of that Plutonian hall, invisible
Ascended his high throne, which under state
Of richest texture spread, at th' upper end
Was placed in regal lustre. Down a while
He sat, and round about him saw unseen:
At last as from a cloud his fulgent head
And shape Star-bright appear'd.
Par. Lost[2]).

[1]) *Par. L.* I, 589—591.
[2]) *Par. L.* X, 441—450.

Digitized by Google

Hort. While you repeated these lines, Eugenio, I felt myself affected with the same kind of pleasure, as when we see a cloud rising slowly from the vale, become by degrees the ornament of the heavens. Might I, therefore, judge from my own feelings, I should conclude, that such images [83] as are in motion, and which, by a gradual enlargement, keep our senses in suspense, are more interesting than those, which owe their power to a single impression, and are perfect at their first appearance. Where there can be no gradation in an object, its influence on the mind is immediately determined.

Eug. In this observation, we see the reason, why the principal beauties in Paradise Lost, have been naturally thrown on the person of Satan. To describe a permanent and unchangeable glory, is to paint without shades; the Sun is more delightful in its setting, than in its meridian. The divine Perfection, pure and Angelic natures, can have no clouds, no contrasts; they are all one blaze. But, it is not so, in the description of fallen Greatness; of diminished [84] and interrupted splendor; of a superior nature sunk and disgraced, but emerging at intervals from its degradation. This is a subject so truly poetic; it gives rise to such a train of fluctuating images, that, let the object be ever so obnoxious, if the danger, as in the present case, be remote, it seizes on the imagination, all calmer considerations are thrown aside, and the senses are hurried away beyond the reach of reflection.

Asp. This is the best apology I ever heard for a diabolical greatness.

Eug. As a great effect was produced in the last instance by a gradation in a single image, so may it equally proceed from the arrangement or succession of different

Digitized by Google

ideas: [85] Of this, the following description of a storm is a singular example.

Prospero.

\- - - - - - - Hast thou, Spirit,
Perform'd to point the tempest that I bad thee?

Ariel.

\- - - - - - - To every article:
I boarded the King's ship: now on the beak,
Now in the waste, the deck, in every cabin
I flam'd amazement. Sometimes I'd divide
And burn in many places: on the top mast,
The yards, and boltsprit, would I flame distinctly,
Then meet and join. Jove's lightnings the precursors
Of dreadful thunder-claps, more momentary
[86] And sight out running were not; the fire and cracks
Of sulphurous roaring, the most mighty Neptune
Seem'd to besiege, and make his bold waves tremble;
Yea, his dread trident shake.

Tempest[1]).

The circumstances in this description are brought together in a manner so unexpected; they crowd on each other with such force and rapidity, that our spirits are in one continued hurry of surprise. You may observe, that this impetuosity gives way by degrees to a more regular climax: we set out with surprise; we end in wonder.

Hor. I must add one remark to those which you have made on this passage. The [87] substituting the divinity of the sea, to the thing itself, was a masterly stroke of conduct. How it sublimes the object?

---

[1]) *Temp.* I, 2, 193—206.

Digitized by Google

Eug. You have seen in the last instance, that the sublime is produced [*q*], partly, by the choice of great circumstances; partly, by the rapid succession of those circumstances: on the other hand, the Beautiful, which tends to delight, not, to transport us, may receive an equal advantage from the succession of the ideas, and this, on a principle quite opposite to the former—

From camp to camp, through the foul womb of night,
The hum of either army stilly sounds;
[88] That the fixt centinels almost receive
The secret whispers of each others watch,
Fire answers fire, and through their paly flames
Each battel sees the others umber'd face.
Steed threatens steed, in high and boastful neighs,
Piercing the Night's dull ear; and from the tents
The armourers accomplishing the knights,
With busy hammers closing rivets up
Give dreadful note of preparation.

Chor. to *H.* V[1]).

We may observe in the progression of sounds, a perfect correspondence with what has been here remarked concerning our ideas: for, in music, we are *transported* by sudden transitions, by an impetuous re-iteration of impressions: on the contrary, [89] we are *delighted* by a placid succession of lengthened tones, which dwell on the sense, and insinuate themselves into our inmost feelings. The analogy between Poetry and Music is not confined to these two effects. We know, that in both these arts, a well supported climax is a constant source

[*q*] Ο μεν γαρ τη εκλογη των ακρων λημματων, ο δε τη πυκνωσει των εκλελεγμενων.

Longinus, Sect. 10.

[1]) *K. Henry V*, IV, 4—14.

Digitized by Google

of the sublime. Again, as in musical composition, harmony is the result of a well chosen union and succession of sounds, so, in Poetry, there is a harmony or beauty, which springs from the most natural and pleasing arrangement of our ideas.

Asp. I READILY comprehend, that a gradual rise from smaller circumstances to greater, should be productive of the sublime, because, a contrary process has always a mean effect. Of a beauty of order di-[90]stinct from this, I have not so clear an conception.

Eug. The beauty of order may be proved by the following experiment. Were you, in the above description of a night scene, to change the order of the circumstances, you would find, that each particular idea would lose a part of its force, and that the general effect would be considerably weakened. What can be the reason of this, but that the arrangement of the ideas is, at present, such, as to give the greatest truth and evidence to the thing represented; so that the imagination, not being delayed, or embarrassed by the necessity of studying its object, receives every impression, as it offers, with facility and promptness? It is on this principle, that, in the general plan, or disposition of a subject, we are so well [91] pleased with that perspicuity of order, that clearness of connexion, by which the several parts seem to grow out of each other, and the satisfaction of the understanding every where keeps pace with the pleasures of the imagination. From these observations we may draw the following conclusions; first, that fine writing depends as much on a happiness in the arrangement, as in the choice of our ideas: in the next place, that all such progressive energy or beauty as has been here described, must, equally with those images which are founded on comparison, be entirely foreign to painting.—

Digitized by Google

Hor. We cannot, it is true, paint a comparison or a metaphor; but, we may represent the various affections and passions of the mind, by clothing them in images, and as it were, drawing forth the soul into fea-[92]ture and action. Here, it should seem, that the Painter and Poet go hand in hand; and it may be, with some advantage to the former, as his imitations come nearer to a reality.

Eug. You have opened upon us a new scene of imagery. As to your remark on the Painters advantage, I must observe to you, that the merit of these *simple Images,* or Pictures, whether it be in poetry or painting, cannot consist merely in their justness; for, this is no more than what we *expect:* it must therefore spring, either, from an exquisiteness in the degree of beauty; or, from a happiness in the circumstances. Of the former, we have a fine example in the description given by Bellarius of his princely pupil——

> [93] - - - - - - - - This Paladour,
> (The heir of Cymbeline and Britain) Jove!
> When on my three-foot stool I sit, and tell
> The warlike feats I've done, his spirits fly out
> Into my story; say, Thus mine enemy fell,
> And thus I set my foot on's neck;— even then,
> The princely blood flows in his cheek, he sweats,
> Strains his young nerves, and puts himself in posture
> That acts my words.
>
> *Cymbeline*[1]).

Of equal beauty, tho' in a different kind, is the following picture of Love and Sorrow.—Imogen, on her husband's going into banishment, had sent her servant Pisanio

[1]) *Cymb.* III, 3, 86—95.

Digitized by Google

to attend him to the ship; on his return, [94] she questions him as to the particulars of her husband's departure—

Imogen.

Thou shoud'st have made him ev'n
As little as a Crow, or less, ere left
To after eye him—
Pisan. Madam, so I did.
Im. I would have broke mine eye strings,
crack't 'em but
To look upon him—
Nay, follow'd him, 'till he had melted from
The smallness of a gnat, to air, and then
Have turn'd mine eye, and wept.

Cymbeline[1]).

The difference between poetic and real Painting, may be clearly seen in this last example: the circumstances in this description, which tend to heighten the beauty [95] of the image in the last line, cannot be expressed by the Painter; he can have no advantage from a succession of ideas. If, in subjects that are in common to the Poet and Painter, the latter be limited; so again, there are many, from which he is totally excluded. In this view, I shall continue, as I began, to mark the advantages peculiar to poetry. In each of these two last examples, the image surprises by the degree of its beauty. But, there are others which owe their effect, as I have said, to a happiness in the circumstances. Of this, we have, I think, an example in that beautiful scence, in the Tempest, between Ferdinand and Miranda.

Mir. Do you love me?
Ferd. O heav'n, O earth, bear witness to this sound,
[96] And crown what I profess with kind event,

[1]) *Cymb.* I, 3, 14—22.

Digitized by Google

If I speak true; if hollowly, invert
What best is boaded me, to mischief! I
Beyond all limit of what else in the world,
Do love, prize, honour you.
Mir. I am a fool
To weep at what I'm glad of[1]).

Tears of gladness are not uncommon; but, Miranda, from her particular education, could have no knowledge of the passions in their extremes; she is therefore surprised at this apparent confusion in their symptoms: her surprise is a spring to ours—

This leads us, you see, to an essential point in the pathetic, namely, when a sentiment springs with a peculiar happiness from the character and the occasion.

[97] Thus the Poet——
The Heats and Minutes of affairs are watch'd,
And the nice Points of Time are met, and snatch'd[2]).

As these lines were written in praise of Fletcher, I shall give you an example of the thing described, from his Maid's Tragedy—Melantius, on his arrival at Court, hears that his friend Amintor was that morning married. He knew that he was contracted to Aspasia; but did not know that she had been deserted by him: in this instant Aspasia comes across him—

Melantius.
- - - - - - Hail, maid and wife
Thou fair Aspasia! may the holy knot
That thou hast ty'd to day, last 'till the hand

---

[1]) *Temp.* III, 1, 67—74.

[2]) W. Cartwright *auf John Fletcher* (Fol. 1), *Cambridge English Classics* I, S. XXXVIII.

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

[98] Of age undo it! may'st thou bring a race
Unto Amintor, that may fill the world
Successively with soldiers — Asp. My hard fortunes
Deserve not scorn; for I was never proud,
When they were good——[1])

When we know that Aspasia thought herself insulted by the brother of her happy rival, this sentiment becomes so affecting, that our hearts melt, and our eyes fill in the instant.

The uniformity in our feelings on similar motives, though it be the ground-work of the pathetic, yet, at the same time, it naturally produces in us an indifference to all such indications of passion as are obvious and general.

[99] The business therefore of the Poet, is to give some unexpected advantage to these general feelings; either, by a happiness in the incidents from which they spring; or some peculiarity in the situation and character of the person affected: of this we have a complete example, when the Daughters of Lear press hard upon him to reduce the number of his Knights—

Regan.

- - - - - - If you come to me,
(For now I spy a danger) I intreat you
To bring but five and twenty; to no more
Will I give place or notice—
Lear. I gave you all.—[2])

The ingratitude of a daughter, who owed every thing to a father's generosity, might [100] naturally produce such a reproach as this—but it receives an additional tenderness from the violent character of Lear, and the aggravating circumstances of his children's conduct.

[1]) *The Maid's Tragedy* I, 1; ebda. S. 3.
[2]) *Lear* II, 4, 249—252.

Digitized by Google

If the Pathetic, as should seem from these proofs, must owe its effect to the occasion which produced it; the same may be affirmed, in part, of the sublime: I say in part, because though great sentiments, when produced in the Drama, must, in common with the pathetic, derive a particular and specific beauty from a happiness in their application; yet there will be this difference between them, that if a pathetic sentiment be considered independent of the occasion which produced it, it loses its pathetic force. On the other hand, if a sublime sentiment be considered in the same light, it loses the [101] advantage it received from a happiness in its application, but retains its intrinsic greatness. This, I think, will appear, by comparing the answers of Aspasia and Lear, in the two last examples, with the following reply of Guiderius, to the rash and foolish Cloten, who had threatened to kill him.

Cloten.

Art not afraid?

Guid. Those that I rev'rence, those I fear, the wise;
At fools I laugh, not fear them.—[1])

This sentiment had been noble on any occasion; on this, it is happy as well as great.

From these observations it is evident, that the variety and force of our senti-[102]ments, particularly in the pathetic, must depend on the variety and nature of their motives. In this the Painter is extremely confined; for among the infinite turns and workings of the mind, which may be expressed by words, and become the springs of sentiment, there are so few to which he can give a shape or being; and his indications of peculiar and characteristic

[1]) *Cymb.* IV, 2, 94—96.

Digitized by Google

feelings, are so vague and undecisive, that his expressions, like their motives, must be [*r*] obvious and general.

[**103**] It is observable, that the same Critics, who condemn so much in Shakespear a neglect of the unities, are equally forward in acknowledging the singular energy and beauty of his sentiments. Now, it seems to me, that the fault which they censure, is the principal source of the beauties which they admire. For, as the Poet was not confined to an [*s*] unity and simplicity of action, [**104**]

[*r*] If Painting be inferior to Poetry, Music, considered as an imitative art, must be greatly inferior to Painting: for as Music has no means of explaining the motives of its various impressions, its imitations of the Manners and Passions must be extremely vague and undecisive: for instance, the tender and melting tones which may be expressive of the Passion of Love, will be equally in unison with the collateral feelings of Benevolence, Friendship, Pity, and the like—Again, how are we to distinguish the rapid movements of Anger, from [103] those of Terror, Distraction, and all the violent agitations of the Soul? But, let Poetry co-operate with Music, and specify the motive of each particular impression, we are no longer at a loss; we acknowledge the agreement of the sound with the idea, and general impressions become specific indications of the Manners and the Passions.

[*s*] Aristotle, in his Poetics, chap. vi. observes, that the first Dramatic Poets were irregular in the conduct of the Fable; but excelled in the Manners, and in the Diction: that the Poets of his time, on the contrary, excelled in the conduct of the Fable, but were weak in the Manners, and declamatory in the Diction. By the [104] Manners, are to be understood all those sentiments which become indications of Character. The advantage of these in Tragedy, according to Aristotle, consists in this, that they give us a rule, by which we may judge what the resolutions and actions of the persons in the Drama will be. After this, he censures the Poets of his time, for being weak in the Manners. Αι γαρ νεων των πλειςων, αηθεις τραγωδιαι εισι. Dacier, his Commentator, has passed the same censure on the French Drama—Aujourd'huy, dans la pluspart des pieces de nos Poëtes, on ne connoît les mœurs des personnages, qu'en les voyant agir. As both the Greek and French Poets, here spoken of, were rigid observers of the dramatic Unities, these facts must strongly confirm what has been advanced on this subject.[1])

[1]) *La Poetique D'Aristote etc. Par* Mr. Dacier, *Paris 1692*, S. 101.

Digitized by Google

he created incidents in proportion to the promptness and vivacity of his genius. Hence, his sentiments spring from motives exquisitely fitted to produce them: to this they owe that original spirit, that commanding energy, which overcome the improbabilities of the scene; and transport the heart in defiance of the understanding. I do not mean by this to justify our [105] Poet in all his excesses. It must be confessed, that he has often carried the indulgence of his genius much too far: but, it is equally certain, that a rigid observance of the dramatic unities is not free from objections: for, as no one simple and confined action can furnish many incidents, and those, such as they are, must tend to one common point, it necessarily follows, that there must be a sameness and uniformity in the sentiments. What must be the result of this? Why, narration is substituted in the place of the action; the weakness in the manners supplied by elaborate descriptions; and the quick and lively turns of passion are lost in the detail, and pomp of declamation.

Hort. May we not add to these an objection, which has often struck me, and [106] which extends to the conduct of the fable itself? When the action is confined to the time of the representation, the Poet must often bring events together within the space of four hours, which in the natural course of things, would have taken up as many days. Thus, by a strange kind of management, he commits a violence on nature, in order to come nearer to truth.

Eug. It is, to soften, in some measure, this impropriety, as well as to conform to the unities, that these events, instead of being brought into action, are so often thrown into [*t*] narration. But, this is a subject which

[*t*] Εςιν ουν τραγωδια μιμησις πραξεως σπουδαιας και τελειας—— και ου δι' απαγγελιας—— Arist. De Poetica. Cap. vi.

Digitized by Google

cannot be properly examined in a morning's conversation: beside, we [107] have other objects which demand our attention.

It is a point that has not yet been determined, how far Imagery may take place in the Pathetic. Were the imagination to have no share in our designs upon the heart, the Poet's task would be, indeed, a hard one. The difficulty then can only be, to set bounds to this indulgence. It must be allowed, that in the extremities of passion, all studied and ambitious ornaments are to be avoided: hence I should judge, that those images which are founded on comparison, can have little agreement with the simplicity of the Pathos: and this disagreement will allways be found to increase in proportion as the points of similitude are specified and enlarged. But this objection will not extend to simple images: these are [108] often happily employed in the Pathetic; in these, Poetry co-operates with Painting; and even borrows her ideas from her sister Art——

Thus, in anger—

Romeo.

Alive, in Triumph, and Mercutio slain?
Away to heav'n respective lenity,
And [*u*] fire-ey'd Fury be my conduct now[1])!

In grief——

Juliet. Is there no pity sitting in the clouds,
That sees into the the bottom of my grief?

R. and *J.*[2]).

[*u*] Should this compound Epithet "fire-ey'd" be thought inconsistent with the true Pathos, it will be the strongest proof that can be given, of the necessity of a strict simplicity on all such occasions.——

[1]) *R J.* III, 1, 127—130.
[2]) *Ebda.* III, 5, 198—199.

Digitized by Google

[109] Of all our passions, that of Love should seem to have the greatest connexion with the fancy. If, therefore, the distinction here made between simple and comparative imagery, should hold good in this passion, it will hardly be disputed in others. I shall rest the truth of my observation, as I have hitherto done, on examples.

Juliet.

\- - - - - - - Sweet, good night;
This bud of love, by summers ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.
R. and *J.*[1]).

This is not the language of nature; true passion is impatient of studied embel-[110]lishments. Let us now see, how far the operations of the fancy may be brought to correspond with the movements of the heart—

Ferdinand.

Wherefore weep you?
Miranda. At mine unworthiness, that dare not offer
What I desire to give; and much less take
What I shall die to want: but this is trifling;
And all the more it seeks to hide itself,
The bigger bulk it shews. Hence *bashful Cunning,*
And prompt me, plain and holy Innocence.
I am your wife, if you will marry me;
If not, I'll die your maid: to be your fellow
[111] You may deny me; but I'll be your servant,
Whether you will or no.
Ferdinand. My mistress, dearest,
And I thus humble ever.
Miranda. My husband then.
Ferdinand. Ay, with a heart as willing

[1]) *Ebda.* II, 2, 120—122.

Digitized by Google

As *Bondage* e'er of freedom; here's my hand.
Miranda. And mine, with my heart in't[1]).

In the images here employed, there is no artifice, no design; they are as simple as Truth herself.

Thus far, Aspasia, I have endeavoured to give you some general ideas of the principal beauties in Poetry. I shall now proceed to those which I call the subordinate Beauties; not, that they are always inferior [112] in their effects, but because those effects are produced by means less obvious; and spring more from the manner, than from the idea itself. This is a distinction, which, in some cases, will be preserved with ease; in others, with difficulty: however, if the nature of the beauty, whatever it is, be well understood, I cannot think it of any great consequence in what class it is to be ranked.

It is the peculiar province of Poetry, to raise us above the level of our ordinary ideas. But we are not to expect, that this can be done by a continued succession of beautiful images, or affecting sentiments. Here then, Art comes in aid of Nature; and our ideas must derive an importance from the manner in which they are conducted.——With what a singular delicacy does Ophelia, [113] when she solicits Hamlet to take back his presents, reproach him with the change in his affections?

Hamlet.
No, I never gave you ought.
Oph. O my good Lord, you know right well you did,
And with them, words of so sweet breath compos'd,
As made the things more rich; *that perfume lost,*
Take these again.—[2])

[1]) *Temp.* III, 2, 76—90.
[2]) *Hamlet* III, 1, 95—100.

Digitized by Google

THE manner is somewhat varied in the following instance; Camillo, in the Winter's Tale, endeavours to dissuade the young Lovers from exposing themselves to the crosses of fortune.

[114] - - - - - - - - - You know,
Prosperity's the very bond of Love,
Whose fresh complexion, and whose heart together,
Affliction alters.
Perdita. - - - One of these is true;
I think affliction may subdue the cheek,
But not take in the mind—[1])

FROM an elegance in the turn of the thought, we naturally pass to a Felicity in the expression.—Thus, Posthumus reflecting on his Wife's infidelity.

Me of my lawful pleasures she restrain'd,
And pray'd me oft forbearance; did it with
A pudency so rosie, the sweet view on't
Might well have warm'd old Saturn; that I thought her
As chaste as *unsunn'd Snow*.—
Cymb.[2]).

[115] *Hort.* UNSUNN'D Snow—The expression is beautiful: but is not the image likewise new, and wholly Shakespear's?

Eug. YOU'RE in the right, Hortensius; but I was so intent on the force of the Expression, that I quite overlooked the novelty in the idea. The completion of Beauty is in their Union: of this we have an exquisite example, where Joachimo steals upon Imogen as she slept.

The crickets sing, and man's o'er-labour'd sense
Repairs itself by rest: our Tarquin thus

[1]) *WT.* IV, 4, 582—587.
[2]) *Cymb.* II, 5, 9—13.

Digitized by Google

Did softly press the rushes, *ere he waken'd*
The Chastity be wounded.

Cymbeline[1]).

[116] To represent Lucretia by personifying her virtue, was a beauty in the Thought: the elegant precision with which the action is described, is a beauty in the Manner. In this analysis, we discover the limits between Nature and Art; for if by Nature we mean the intrinsic Merit in the Thought; by Art must be understood, 1. Every advantage given to that thought, to the improvement of its original beauty. 2. Every such happiness in the manner, as supplies the want of Novelty in the Idea.

Asp. The first part of your description of Art, has been fully explained by the examples you have given: but, I do not as yet, clearly comprehend, how a happiness in the manner can supply the want of Novelty in the Thought.

[117] *Eug.* We can bestow a Novelty on a known object, either by discovering in it some new circumstance or quality; or by varying and improving its usual impression. We have an example of the former, in the reflexion made by Helena on the vanity of her love for Bertram.

\- - - - - - - - Indian like
Religious in mine error, I adore
The sun that *looks upon his worshiper,*
But knows of him no more.

All's Well, that Ends Well[2]).

Again, when the Shepherd, in the Winter's Tale, is questioned by Polyxenes, concerning the love of Florizel for Perdita——

[1]) *Cymb.* II, 2, 11—14.
[2]) *All's Well* I, 3, 210—213.

Digitized by Google

[118] *Shepherd.*

\- - - - - - Never did the *Moon*
So *gaze upon the waters,* as he'll stand,
And read my Daughter's eyes[1]).

I now come, Aspasia, to the explanation you desire. When a known object presents itself to us, through a new and unpracticed medium, we consider the novelty as inherent in the object. It is much the same with respect to our ideas; whatever is original in the Representation, is transferred to the Thing represented. For instance— The consideration that all men have sprung from the same origin, and are destined to the same dissolution, has been often employed, as a check on human pride, and an incitement to a social affection. How is this urged by the Poet?

[119] *Arviragus.*

\- - - - - - Brother, stay here;
Are we not Brothers?
Imog. So man and man should be;
But clay and clay differs in dignity,
Whose dust is both alike.

Cymb.[2]).

Is not the energy with which this Idea is conveyed, equivalent to a novelty in the Idea itself? The same effect may be produced by a happiness in the use and application of a known image—As in the advice given by Lady Macbeth to her Husband.

Look like the innocent flower,
But *be* the serpent under't[3]).

---

[1]) *WT.* IV, 4, 172—174; *die Stelle ist besonders ungenau zitiert.*
[2]) *Cymb.* III, 2, 2—5.
[3]) *Macbeth* I, 4, 66—67.

Digitized by Google

[120] *Hor.* From the light which you have thrown on this subject, we may account for the opposition in our judgments, when we bestow on Writers the reputation of being Original. For, a Poet may be original in the manner, and not at all so in his Ideas.

Eug. True Genius, Hortensio, will be original in both: of this we shall have a further proof, in the use that Shakespear has made of the qualities and attributes of the Heathen Divinities. And here, I cannot but wonder, that a Poet, whose classical images are composed of the finest parts, and breath the very spirit of the antient Mythology, should pass for being illiterate.

[121] See what a grace was seated on his brow!
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten or command;
A station, like the herald Mercury
New-lighted on a heav'n-kissing hill.
Hamlet [1]).

In this portrait, the features are borrowed from the antique; but they are united into a character by a creative fancy.—This power of giving an advantage to the most familiar objects, by some unexpected happiness in their use and application, is particularly distinguished in our Poet, when he touches on the Fables of Antiquity. ——Thus Perdita, at a loss [122] for a variety of flowers to bestow on her guests—

\- - - - - - - - *O Proserpina*
For the flow'rs now, that frighted thou letst fall
From Dis's waggon! Daffadils
That come before the Swallow dares, and take

[1]) *Hamlet* III, 4, 55—59; *hierzu die oben, S. 2, erwähnten Bemerkungen in R. Farmers Essay on the Learning of Sh.*

Digitized by Google

The winds of March with beauty; Violets dim,
But sweeter than the lids of Juno's eyes,
Or Cytherea's breath[1]).

EXCLUSIVE of the purpose for which I have produced these lines, you must have observed the uncommon art of the Poet, in characterizing his flowers.

- - - They at her coming sprung[2]).

[123] A FINE imagination, like the presence of Eve, gives a second vegetation to the beauties of nature. In these principles, and in the examples by which they have been supported, we see clearly the reason, why every enlightened age has had, and must continue to have, its original Writers. We have no right, therefore, to complain, that Nature is always the same; or that the sources of Novelty have been exhausted. It is in Poetry, as in Philosophy, new relations are struck out, new influences discovered, and every superior genius moves in a world of his own.

FINIS.

---

[1]) *WT.* IV, 4, 116—122.
[2]) *Par. L.* VIII, 46.

Digitized by Google

Bemerkung.

Der vorstehende Textabdruck schließt sich aufs engste an die Erstausgabe der RP. an. Typographisch wurden nur die langen s des Originals durch die modernen kurzen Zeichen ersetzt und die Zitate von der sie umschließenden Prosa durch Einrücken schärfer abgehoben. Die Miscellanies behelfen sich hierbei zweckmäßigerweise durch Kursivdruck. Im übrigen sind die Abweichungen der Miscellanies von der Erstausgabe so unerheblich — z. B. through für thro', ere für 'ere, royal für royall, Zahlen statt Buchstaben in den Anmerkungen u. dgl. —, daß auf eine Berücksichtigung dieser Varianten in den Fußnoten verzichtet wurde. Sinnvarianten kommen nicht vor. Offenkundige Druckfehler, besonders in den griechischen Zitaten, wurden verbessert, die Zitate aus englischen Klassikern dagegen ohne Angleichung an die jetzt anerkannte Textgestaltung in der von Webb übernommenen äußeren Form wiedergegeben. Für die Bestimmung der Zitate wurde, soweit nichts anderes angegeben ist, jeweils die Globe-Edition der Werke des betreffenden Dichters zugrunde gelegt.

Digitized by Google

Nachtrag (zu S. 6).

Es ist mir schließlich doch noch gelungen, einen Brief D. Webbs ausfindig zu machen. Er steht in John Woolls Biographical Memoirs of the late Revd Joseph Warton, London 1806, S. 35—36. Der Brief ist an J. Warton gerichtet und wendet sich gegen Owen Ruffheads Life of Pope (1769), in dem der Versuch gemacht worden war, Warton's Pope-Einschätzung zu widerlegen. [1]) Der Ton des Schreibens verrät fraglos persönliche Bekanntschaft. Die literarhistorische Stellung Webbs wird dadurch vollkommen klar. Die Verbindung mit dem Young-Spence-Lowth-Wartonschen Kreise ist vermutlich schon in Webbs Oxforder Studienjahren erfolgt: zwischen New College und Winchester College bestanden die engsten Beziehungen, und die genannten Persönlichkeiten waren durchweg Schüler, Joseph Warton seit 1766 Head-Master, von Winchester College. Die Bedeutung dieses persönlichen Bandes für gewisse frühromantische Bestrebungen ist nicht zu verkennen und wird in anderem Zusammenhang ausführlich erörtert werden.

[1]) Siehe H. Kahn, Die Pope-Kritik im 18. Jahrhundert. Freiburger Dissertation, 1910, S. 60—62.

Digitized by Google

Register.

Addison, J. 24, 28 Anm. 1, 44, 45, 47; 60—61 *(Cato)*.
Akenside, M. 35, 47.
Algarotti, F., Graf v. 47.
Apelles 20, 22.
Ariost, L. 47.
Aristides 22.
Aristoteles 71, 78, 103.
Azara, J. N. d' 7.

Beattie, J. 47 Anm. 1.
Beaumont, Sir Henry; *Pseudonym für* Spence, J. *s. d.*
Blake, W. 49 Anm.
Boileau 11.
Boranello 47.
Brandi, J. 17.
Brown J,., Dr. 46—47 *mit* Anm. 1.
Burke, E. 44, 46.

Cartwright, W. 100 Anm. 2.
Casanova, Joh. 7.
Chevy Chase, Ballade 39.
Cicero 28 *mit* Anm. 1; 85.
Clarke, S. 67 *mit* Anm. 2.
Collins, W. 47.
Correggio, Ant. da 16, 17, 19, 20, 22, 49 f.
Creech, Th. 66 *mit* Anm. 3 *(Lucrez-Übersetzung)*.

Dacier, A. 47; 71, 103 *(Kommentar zur Poetik des Aristoteles)*.
Davenport, Sh. 6.
Diderot, D. 9 Anm. 2.
Dionysius von Halikarnass 57, 58, 60.
Dodsley, R. 1, 6, 9 Anm. 1.
Dryden, J. 24, 25, 44, 47; 55, 65—66 *(Æneis)*, 79 *(Song for St. Cecilia's Day)*.
Dyer, J. 27, 47; 80—81 *(Zitat aus The Fleece)*.

Eschenburg, J. J. 11, 33 Anm. 1; 47 Anm. 1.

Farmer, R., Dr. 2; 111 *(Essay on the Learning of Shakespeare)*.
Félibien J.-F. 47.
Fitzosborne, Sir T. *Pseudonym für* Melmoth, W. *s. d.*
Fletcher, John 47; 90, 91, 100 *(The Maid's Tragedy)*.
Florus, P. A. 12.
Fourmont, E. 12 *mit* Anm. 1.
Fuseli, H. 14 Anm. 1, 49.
Füssli, H. H. 10 *mit* Anm. 1, 52.
Füssli, Joh. Rud. 7, 48, 51 *(Zitat aus dem Allgemeinen Künstlerlexikon)*.

Digitized by Google

Garrick, D. 26; 75.
Gerard, A. 17 Anm. 1, 44, 46.
Grafton, Herzog von 5, 33.
Graves, R. 6.
Grimm, M. 9 Anm. 1.

Händel, G. F. 42, 47.
Hagedorn, C. L. v. 9 *mit* Anm. 3.
Harris, J. 44, 46, 47.
Herder, J. G. 10 Anm. 1, 11 Anm. 1, 48 *mit* Anm. 1.
Hobbes, F. 35, 47.
Hogarth, W. 21 Anm. 1.
Home, Henry (Lord Kames) 1, 2, 44, 46 *(Elements of Criticism)*.
Hooker, R. 46.

Ilchester, Gräfin v. 5, 11.

Johnson, S., Dr. 1, 12, 45, 47 Anm. 1; 72 Anm. 2.
Jonson, Ben. 47; 72, 91.

Kircher, Athanasius 47.

Lessing, G. E. 3 *mit* Anm. 6, 36.
Lock, W. 13—14 *mit* Anm. 1.
Locke, J. 35, 47.
Longinus 29; 96.
Lowth, R. 6, 11 *(Motto aus* L.), 39, 47; 113.
Lysipp 19.

Macpherson, J. 12—13 (Webb *zur Ossiankontroverse)*.
Maron, A. 7.
Melmoth, W. 5—6.
Mengs, A. R. 7, 8, 10, 48 *mit* Anm. 3, 49 ff., 51 *mit* Anm. 1, 52.
Michaelis, J. D. 39.
Michelangelo 16.
Milton, J. 24 f., 29—30, 35, 45, 47; 69, 78, 79. — *Zitate aus Par. Lost.*: 59—60, 61—62, 64—65, 83, 93, 94, 112.
Moore, John, Dr. 14 Anm. 1.

Omond, T. S. 2—3, 43.
Ossian s. Macpherson, J.
Ovid 86.

Parrhasius 20, 22.
Pauw, C. de 13.
Percy, Thomas 1.
Phidias 16.
Pope, A. 5, 13, 24 f., 26, 27, 31, 44, 47; 57—59, 60, 63, 72. — *Zitate aus: Eloisa to Abelard* 62; *Essay on Criticism* 10; 53, 79, 86; *Essay on Man* 57—58, 68; *Ilias* 67; *Ode on St. Cecilia's Day* 69, 70; *Windsor Forest* 63—64, 80.
Purcell, H. 42, 47.

Quintilian 19, 40 Anm. 2.

Raphael 16, 17, 19, 20, 22, 36, 49 f.
Reynolds, Sir J. 2, 14 Anm. 1.
Rousseau, J.-J. 2, 37, 46, 47.
Ruffhead, Owen 114.

Shaftesbury, Graf v. 25 Anm. 1, 27 44, 45, 47; 82.
Shakespeare, W. 25 ff., 29—30, 31, 32, 35, 45, 47; 69—70, 71, 75, 77—78, 79, 83, 86, 90, 103. — *Zitate aus: All's Well* 109; *Cymbeline* 76, 88, 89, 90, 98—99, 102, 108, 110; *Hamlet* 76—77, 89, 91, 92, 107, 111;

Digitized by Google

I King Henry IV. 74—75; *II King Henry IV.* 74; *King Henry V.* 96; *King John* 70, 73—74; *Lear* 76, 101; *Macbeth* 91, 92, 110; *Measure for Measure* 88; *Midsummer Night's Dream* 56; *Othello* 75, 77; *Romeo and Juliet* 105, 106; *Taming* 72—73; *Tempest* 74, 95, 99—100, 106—107; *Twelfth Night* 89; *Winter's Tale* 108, 108—110, 111—112.
Shenstone, W. 1, 6.
Smith, Adam 47 Anm. 1.
Solis, Antonio de 47.
Spence, Joseph 3, 5, 6, 14—15 *mit* Anm. 1, 19 Anm. 1, 44, 114.
Sternhold, T. 47.

Tasso, T. 47.
Timanthes 21.
Timomachus 22.
Tizian 16, 20, 22, 49 f.

Usteri, L. 8.

Vasari, G. 47.
Vega, Garcilasso de la 39, 48 *mit* Anm. 1.
Virgil 35; 65, 66, 71, 86.
Vögelin, H. C. 3 Anm. 6, 10, 52.
Vossius, J. 47.

Waller, E. 59 *mit* Anm. 1.
Wallis, J. 47.
Walsh, W. 58—59, 63.
Warton, J. 24 Anm. 1, 45; 114.
Winckelmann, J. J. 2, 7, 8 *(über Webb)*, 10, 48, 50, 51 Anm. 1, 52.
Winstanley, T. 6, 12, 13.

Yeomelli, N. 47.
Young, E. 2, 44, 45; 114.

Zeuxis 20, 22.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Verlag von HENRI GRAND in Hamburg-Altrahlstedt

Soeben ist erschienen

Alle Preise der vor 1920 erschienenen Werke erhöhen sich laufend um die allgemein buchhändlerischen noch um die Teuerungszuschläge des Verlegers. Die Auslandspreise regeln sich nach der Verkaufsordnung für Auslandslieferungen des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler.

Bibliothek der angelsächsischen Prosa.

Begründet von **Christian W. M. Grein.**

Fortgesetzt von **Richard Paul Wülker.** Herausgegeben von **Hans Hecht.**

X. Band.

Hexameron Anglice or The old English Hexameron.

Edited with an introduction, collation of all the manuscripts, a modern english translation, parallel passages from the other works of Aelfric and notes on the sources by S. J. CRAWFORD M. A. B. Litt.

Holzfreies Papier. Gr.-8°. 1920. M. 26.—.

In Vorbereitung befinden sich:

Der Salisbury Psalter. Herausgegeben von Kenneth Sisam.

Die Psalter der Hss. Tiberius C VI u. Vitellius E XVIII. 2 Bände. Herausgegeben von Karl Wildhagen.

König Alfreds Übersetzung der Soliloquien Augustins. Herausgeg. von W. Endter.

König Alfreds des Großen Bearbeitung der Weltgeschichte des Orosius. Herausgegeben von Hans Hecht.

Verzeichnis der früher erschienenen Bände:

I. Band. Aelfrik de vetere et novo testamento Pentateuch, Josua, Buch der Richter und Hiob, herausgegeben von Christian W. M. Grein. 1872. IV u. 272 S. M. 8.—. Vergriffen. 2. Ausgabe in Vorbereitung. Herausgeber Hans Hecht.

II. Band. Die angelsächsischen Prosabearbeitungen der Benedictinerregel. Herausgegeben von A. Schröer. 1. Hälfte 1885. VIII u. 142 S. M. 4.—. 2. Hälfte 1885—88. XIV u. 118 S. M. 6.—.

III. Band. Angelsächsische Homilien und Heiligenleben. Herausgegeben von Bruno Assmann. 1889. X u. 296 S. M. 10.—.

IV. Band. 1. Hälfte. König Alfreds Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte. Herausgeg. von Jacob Schipper. 1897. X u. 272 S. M. 15.—.

IV. Band. 2. Hälfte. 1. Abtlg. König Alfreds Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte. (Fortsetzung.) Herausgegeben von Jacob Schipper. 1898. IV u. 240 S. M. 13.—.

IV. Band. 2. Hälfte. 2. Abtlg. König Alfreds Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte (Schluß). Herausgegeben von Jacob Schipper. 1899. XLVI u. 232 S. mit 2 Tafeln. M. 12.—.

V. Band. Bischof Wærferths von Worcester Übersetzung der Dialoge Gregors des Großen. Herausgegeben von Hans Hecht. 1900. XI u. 374 S. M. 20.—.

VI. Band. Kleinere angelsächsische Denkmäler I.
1. Das Laeceboc. 2. Die Lacnunga mit grammatischer Einleitung. 3. Der Lorica-Hymnus mit der angelsächsischen Glossierung nebst einer Abhandlung über Text und Sprache des Denkmals. 4. Das Lorica-Gebet und die Lorica-Namen. Herausgeg. von Günther Leonhardi. 1905. IV u. 244 S. M. 10.—.

Digitized by Google

Verlag von HENRI GRAND in Hamburg-Altrahlstedt

V. Band. 2. Abtlg. Bischof Werferths von Worcester Übersetzung der Dialoge Gregors des Großen. Einleitung von Hans Hecht. 1907. IV u. 184 S. M. 8.—.

VII. Band. Der Cambridger Psalter (Ms. Ff. I 23 University Libr. Cambridge). Zum ersten Male herausgegeben mit besonderer Berücksichtigung des lateinischen Textes von Karl Wildhagen. 1. Text mit Erklärungen. Mit dem Bildnis Richard Paul Wülkers. 1910. XIV u. 416 S. M. 22.—

VIII. Band. Das Epinaler und Erfurter Glossar. Neu herausgegeben nach den Handschriften und erklärt von Otto B. Schlutter. 1. Teil: Faksimile und Transliteration des Epinaler Glossars. 1912. 4°. VIII u. 28 S. und 29 Tafeln in Lichtdruck. M. 8.—

IX. Band. Die Hirtenbriefe Aelfrics in altenglischer und lateinischer Fassung. Herausgegeben und mit Übersetzung und Einleitung versehen von Bernhard Fehr. 1914. IV. CXXVI u. 269 S. M. 20.—

Bibliothek der angelsächsischen Poesie begründet von Christian W. M. Grein. Neu bearbeitet, vermehrt und nach eigenen Lesungen der Handschriften herausgegeben von Richard Paul Wülker.

Band I. Beowulfslied nebst den kleineren epischen, lyrischen, didaktischen und geschichtlichen Stücken. Herausgegeben von Richard Paul Wülker. (Mit vier photolithographischen Beilagen.) 1883. X u. 422 S. M. 12.— Vergriffen!

Band II, 1. Hälfte. Die Vercelleer Handschrift. 1888. VI u. 210 S. M. 8.—

Band II, 2. Hälfte. Die Handschrift des Cambridger Corpus Christi College CCI, die Gedichte der sogen. Caedmonhandschrift, Judith, der Hymnus Caedmons, Heiligenkalender nebst kleineren geistlichen Dichtungen. Herausgegeben von Richard Paul Wülker. 1894. VIII u. 360 S. M. 18.—

Band III, 1. Hälfte. Die Handschrift von Exeter: Cynewulfs Christ. Guthlac. Phönix. Juliana. Der Menschen Gaben. Der Menschen Genüt. Der Menschen Geschicke. Wunder der Schöpfung. Reimlied. Der Panther. Der Walfisch. Das Rebhuhn. Das Jüngste Gericht. Höllenfahrt Christi. Almosen. Pharao. Rätsel. Verzeichnis der handschriftlichen Längezeichen. Literarische Nachweise. Inhalt des Exeterbuches. 1897. VIII u. 248 S. M. 11.—

Band III, 2. Hälfte. Die Metra des Boetius, Salomon und Saturn. Die Psalmen. Herausgegeben von Bruno Assmann. Nebst einer Lebensskizze Greins von Richard Paul Wülker (mit Greins Bildnis). 1898. VI u. 244 S. M. 12.—

Sprachschatz der angelsächsischen Dichter, bearbeitet von C. W. M. Grein, Dr. phil. I. Band A—G. 1861. IV u. 538 S. II. Band H—Z. Eigennamen. Nachträge. 1864. X u. 804 S. M. 60.—

Beowulf. Stabreimend übersetzt von Professor Dr. C. W. M. Grein. 2. Auflage. 1883. 90 S. Mk. 2.—.

Kurzgefasste angelsächsische Grammatik von Prof. Dr. C. W. M. Grein. 1880. IV u. 92 S. M. 2.—.

Das Hildebrandslied nach der Handschrift von neuem herausgegeben, kritisch bearbeitet und erläutert nebst Bemerkungen über die ehemaligen Fulder Codices der Kasseler Bibliothek von C. W. M. Grein. Mit einer Photographie der Handschrift. 2. Auflage. 1880. 40 S. M. 2.—.

Kleines angelsächsisches Wörterbuch von Christian W. M. Grein. Nach Greins Sprachschatz der angelsächsischen Dichter bearbeitet von Fr. Groschopp. 1883. IV u. 240 S. M. 5.—.

Historische Grammatik der englischen Sprache von C. Friedrich Koch.

Band I: Laut- und Flexionslehre. 2. unveränd. Aufl. 1882. X u. 500 S. M. 10.—

Band II: Die Satzlehre der englischen Sprache. 2. Auflage besorgt von Julius Zupitza. 1878. XXXXII u. 550 S. M. 10.—.

Band III: Die Wortbildung der englischen Sprache. 2. Auflage zum Druck besorgt von Richard Paul Wülker. 1891. XXIV u. 452 S. M. 10.—.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

YC 16312

606583

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Digitized by Google